الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمود منتوري- قسنطينة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التّسلسليُّ: ....

رقم التَّسجيل : ....

موضوع البحث

قَضَـــايَا الـدَّرْسِ العَـرُوضِيِّ عِنْدَ حَـازِم القَـرْطَـاجَـنِّـيِّ

رسالةٌ مُكمِّلةٌ لنيل شهادة الماجستير في الأدب العَرَبِيِّ القديم ونقده.

تقديم الطّالب :

نجيب جحيش .

إشراف الدّكتور :

يوسف وغليسي.

لجنةُ المناقشة مكوَّنةٌ من :

أ.د/ الربعي بن سلامة من جامعة منتوري – قسنطينة – رئيسًا.

د/ يوسف وغليسي من جامعة منتوري – قسنطينة – مُشْرِفًا ومقرِّرًا.

أ.د/ حسن كاتب من جامعة منتوري – قسنطينة – عضوًا مناقِشاً.

د/ناصر لوحيشي من جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة– عضوًا مناقِشًا.

السنة الجامعية:1429-1430هـ/ 2008-2009 م

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقَدِّمَة

المُقَدِّمـــَـــــــةُ :

الحمد لله حمدا مديدا ،وصلى الله على سيدنا محمد،وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا ، وبعـــــــــدُ :

يتّخذ مفهوم الشعر في النقد العربي من الوزن ركنا أساسيا وهامًّا ،بين أركان أخرى يقوم عليها،ذلك لأنه قيمة جمالية إضافية،وخَصيصة مُمَيِّزة من جملة خصائص تميز الشعر من غيره من أصناف الأقاويل ،وعلى أساس منه قامت كثير من المحاولات التجديدية في الشعر العربي،بدءا بالموشحات ، وانتهاء إلى ما عرف بتجربة الشعر الحر أو الشعر الحديث،وهذه الحركات – إذ تقوم على الوزن – تستهدف – بالطبع- أول ما تستهدف ،التغيير أو التنويع في شكل القصيدة العربية ،وهيكلها العام، تغييرا يتراوح بين القبول والرفض ،والاستحسان والاستهجان ،خاصة ما دعا منها إلى نبذ الوزن جملة واحدة.

غير أن الملاحظَ في المؤلفات النقدية العربية القديمة،هو أن أصحابها رغم تأكيدهم على خطورة الوزن، وعلى أهمية العلم به للشاعر والناقد على السواء،إلا أنهم يتناولونه في تآليفهم –غالبا- تناولا عابرا ومحتشما – عند من فعلوا ذلك-،ونتمثّل بقدامة الذي ذكر في مقدمة كتابه ''نقد الشعر '':أن من بين العلوم التي ينبغي الإلمام بها للشاعر والناقد :العلم بوزن الشعر ،لكنه سرعان ما يرجع إلى القول بأن :علم الوزن من العلوم التي لا يضر الجهل بها ،وقد يكون هذا صحيحا بالنسبة إلى الشاعر سليم الفطرة والسليقة،أما للناقد فلا نظن ذلك صوابا.

وفي مقابل هذا،نقف على زخم كبير من المؤلفات العروضية المفردة لأوزان الشعر العربي،تحت مُسَمَّى ''علم العروض''،واللافت في الأمر أنها جميعا كتب نأى بها أصحابها عن أن تكون عملا أدبيا نقديا يتناول الوزن ،ويقارب جمالياته وأسراره ،إلا في الأقل،إذ حصرت مهمة العروض والعروضيين في التمييز بين الوزن الصحيح والوزن المختل السقيم،دون تجاوز إلى ما وراء ذلك.

لكن ،رغم هذا كله ،نعثر في مكتبة النقد العربي القديم على كتب نقدية-ولو معدودة-،حاول أصحابها العناية أكثرَ بالوزن،فضمَّنوا مؤلفاتهم هذه حديثا ومناقشات لقضايا عروضية خالصة ،ومن بين هؤلاء نكتفي بـــ :**''حازم القرطاجني ''** ،في كتابه :**''منهاج البلغاء وسراج الأدباء''**.

لقد وقع اختيارنا على ''حازم'' ،لأن كتابه المذكور لقي احتفالا عريضا في الأوساط النقدية العربية في العهود المتأخرة،خصوصا وأنه كتاب جمع بين البلاغة والنقد الأدبي،وأثار ما جاء فيه عن المحاكاة والتخييل في الخطابة والشعر،جدلا خلّف تآليف وبحوثا كثيرة،إلا أن حديثه عن العروض

،وقضايا أوزان الشعر العربي،ظل زمنا طويلا لا يجد من يحتفل به ويكشف عنه الستار،فبقي جانبا مطويا من جوانب هذا الكتاب ،ومن جوانب شخصية صاحبه العلمية والنقدية،لذلك كان جديرا باختيارنا،وحقيقا بنا محاولة الكشف عنه،ولفت العناية إليه، ليعتني به النقاد على نحو ما اعتنوا بجوانب أخرى من هذا السِّفْر النقدي المهم .

انطلق الخوض في هذا الموضوع ''قضايا الدرس العروضي عند حازم القرطاجني''، من التساؤل : عما إذا كان حازم قد قدَّم تصوُّرا عروضيا مغايرا لما طرحه الخليل بن أحمد ،والعروضيون الآخرون ؟ ما الجديد الذي قدَّمه في ذلك ؟،هل تمكن من إعطاء الوزن قيمته الجمالية الحقيقية ،ومكانته في العملية النقدية كما هي مكانته في العملية الإبداعية؟،وتحت هذه الإشكالات العامة اندرجت تساؤلات جزئية،حاول البحث الإجابة عنها ،من خلال عرض وتحليل ومناقشة لما أثاره حازم في موضوع العروض من قضايا ومسائل مختلفة ،وذلك وفق منهج تحليلي ،ووصفي أحيانا ،مع اللجوء إلى بعض تقنيات الإحصاء متى دعت إليها الحاجة .

لم يحظَ الجانب العروضي عند حازم بدراسات كثيرة مفردة، إذا استثنينا كتاب ''أحمد فوزي الهيب '':''الجانب العروضي عند حازم القرطاجني :دراسة مقارنة ''،والذي لم يسعفنا الحظ في الاطلاع عليه،وإنما علمنا بوجوده من خلال رسالة دكتوراه لصاحبها ''موسى شروانة ''،تناولت المصطلح العروضي حتى القرن الثالث الهجري،أما عن مضمون الكتاب ،فقد أشار ''محمد حماسة عبد اللطيف ،في كتابه ''اللغة وبناء الشعر''،إلى أنه يقع في أربع وسبعين صفحة،وقد اكتفى صاحبه بذكر آراء حازم العروضية،مع مقارنتها مع ما جاء عن الخليليين موافقا أو مخالفا ،وقد وقفنا على مقال له في مجلة ''الموقف الأدبي'' تناول فيه أوزان الشعر عند حازم ،مقارنة مع صورها عند الخليليين،ونظنه جزءا أو فصلا من كتابه الآنف،إلا أننا نزعم أنه لا يغني من خلال كتابه أو مقاله ما نبتغيه،ولا يحقق ما نأمل أن يحققه هذا البحث المتواضع ،وإن كنا لا ننكر استفادتنا العظيمة منه،مع شهادتنا له بالسبق في هذا المضمار.

وفيما سوى ذلك ،لا نعلم دراسة أُفرِدت للجانب العروضي عند حازم ،اللهمَّ ما جاء منتثرا هنا وهناك من وقفات أو ملاحظات وإشارات عابرة واقعة في كتب أو بحوث ،نذكر منها رسالة ماجستير للطالبة ''نصيرة مخربش'' عنوانها ''الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني''،غير أنها وقفت وقفة عابرة عند الوزن ،لدى حديثها عن النص ومقوماته ،ولعل شأنها في ذلك شأنُ كثير من النقاد القدماء كما أشيرَ من قبل ،رغم أننا نظن حازما مخالفا لهم في ذلك.

إلى جانب هذا ،نذكر كتابين نقديين مهمَّين،وقفا عند حازم وقفة شبه مُطَوَّلة ،هما :''مفهوم الشعر'' لـــ''جابر عصفور '' ، و''نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ''لـــ ''الأخضر جمعي''،وقد حاولا تحليل المادة العروضية في المنهاج ،وتصور حازم للوزن وأجزائه ،و لكيفيات تركيب مختلف الأوزان العربية –لكن بصورة عامة وموجزة ،دون تفصيل - ،كما ربطا بين الوزن والموسيقى ،وبين تصور حازم وبين رؤية الفلاسفة العرب،كابن سينا والفارابي وابن رشد ،وزاد جابر أن عرض لما طرحه القرطاجني من فكرة تناسب الأغراض والأوزان، بعد أن ذكر- مثل ما فعل الأخضر- وصف الأوزان ،وبعض ما يطرأ عليها من تغييرات .

كما تناول قضايا العروض عند حازم –لكن بشيء من الاقتضاب- ''عيسى علي العاكوب''،في كتابه ''التفكير النقدي عند العرب''،إذ اكتفى بعرض عام لما جاء في المنهاج بشأن أوزان الشعر ، مثنيا على أصالته وتميزه ،ومثلَ صَنيعه صَنع ''جودت فخر الدين '' في ''شكل القصيدة العربية''.

أما ''ناصر لوحيشي '' في رسالته للدكتواه ''أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري'' ،فقد سلّط اهتمامه على حازم من خلال مناقشته قضية استدراك الخبب أو المتدارك ،حين ذكر موقف القرطاجني من تجزئة العروضيين له ،وعند مناقشته لصفات البحور والأوزان ،معتمدا على كثير مما أورده حازم في هذا الشأن ،ولدى عُروضه أيضا لمسألة تناسب الأوزان والأغراض ،مركزا على موقف القرطاجني من هذه القضية النقدية.

كما أن ''مصطفى حركات'' في كتابه ''نظرية الوزن''،قد وقف مع حازم وقفة عجلى ،عرض فيها لأهم الأفكار العروضية التي قدَّمها –في رأيه- ،وناقش تصوره لتركيبات بعض البحور التي خالف فيها غيره ،إلا أنها –فيما بدا لنا- إشارات غير وافية ،جاءت في محطة أراد فيها صاحبها أن ينوه أو ينبه إلى بعض أهم الدراسات العروضية –برأيه- في القديم والحديث.

هذا ،دون أن ننسى تحليل ''محمد الحبيب بن الخوجة'' لمادة المنهاج في مقدمة التحقيق ،وقد شمل تحليلُه هذا :التصوُّرَ العروضي عند حازم ،لكن بشكل مقتضب وجيز وملخَّص،ركز على النقاط الأساسية والمفتاحية.

أما ما عدا هذا ،فلا نعلم إلا مجرد إشارات خفيفة خاطفة إلى حازم –بشأن مواقفه العروضية- ، أطلقها أصحابها عند ذكر أو مناقشة بعض قضايا الدرس العروضي ،كصفات البحور وتناسبها مع الأغراض ،وقبول أو رد بعض الأوزان،وبعض التركيبات الوزنية المعروفة،نذكر من هؤلاء مثلا : ''صابر عبد الدايم '' في ''موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور'' ،و''شكري عياد'' في ''موسيقى الشعر'' ،وغيرهما...

لقد البحث أن يفيد من جميع هذه الدراسات ،وتلك الإشارات وغيرها،ليقدم تصور حازم العروضي بأقرب صورة ممكنة إلى ما قدمه في كتابه المنهاج ،مخصص لتحقيق ذلك ،مع الإجابة عن إشكالاته ،مدخلا وثلاثة فصول:

تولى المدخل تقريب صورة التأليف في علم العروض،ومسيرته ،وأهم محطاته وقضاياه من لدن الخليل إلى ما قبل حازم بقليل،وذلك لنتمكن من معرفة ما هو جديد حازم،كان هذا في شق المدخل الأول،أما هدفه الآخر فهو:إضاءة الجانب الثقافي العلمي من شخصية القرطاجني،والتعرف إلى منهجه في تأليف كتابه ''منهاج البلغاء''وتقسيمه وترتيبه.

أما الفصل الأول :فقد اعتنى بالمصطلحات العروضية الجديدة عند حازم،قصد توضيح مفاهيمها انطلاقا من المعنى اللغوي،وصولا إلى معناها وتوظيفها عند القرطاجني ،كل هذا بعد أقدمنا بين يدي ذلك حديثا موجزا عن بعض مشاكل المصطلح العربي،ومبادئ الاصطلاح العامة ،وحاولنا الإبانة — بعدُ– عن مدى إجرائية تلك المصطلحات في الدرس العروضي.

وجاء ثاني الفصول ،ليقف عند الوزن ،وتصور حازم له ،بدءاً من تركيب الأجزاء وقوانين ذلك عنده،وما يقبل منها ومالا يقبل ،وبيان أصنافها بنسبة بعضها إلى بعض ،وصولا إلى كيفيات تركيب البحور،وقوانينها ،مع مناقشة قضايا تركيبات بعض الأوزان التي خالف فيها غيره.

وفي الفصل الثالث،وُقِفَ على رؤية حازم للدوائر العروضية ،وانفكاك البحور بعضها من بعض ، وعلى رؤيته ورؤية بعض العروضيين والنقاد القدماء والمحدثين للزحافات والعلل،والمستساغ منها ، وغير المستساغ ،ثم تمَّ الخوض في قضايا وصف الأوزان بحسب تركيبها من الأجزاء،ومن المتحركات والسواكن، وتناسبها مع الأغراض .

ليختم ذلك كله ،بإجمال عام لأهم ما توصل إليه البحث،مع الإجابة عن إشكاليته الرئيسة،وأسئلته التي انطلق منها،وفتح بعض الآفاق المستشرفة للبحث في هذا الموضوع.

كان لزاما علينا أن نعتمد على أهم الكتب العروضية القديمة :''ككتاب العروض ''للأخفش ، و''عروض الورقة '' للجوهري،''وشفاء الغليل'' للمحلي ،حتى نتبين الجديد عند حازم ،وكان علينا الرجوع إلى ترجمات ''فن الشعر''لأرسطو إلى العربية،وإلى كتاب ''الموسيقى'' للفارابي وبعض قواميس الموسيقى أيضا،لنعلم مدى صحة ما ادَّعاه حازم ،من استناده إلى أصول فلسفية وموسيقية ومنطقية في كثير من آرائه العروضية.

كما استعنا ببعض الكتب الحديثة في العروض والنقد،كـــ''مفهوم الشعر ''لجابر عصفور ، و''نظرية الوزن'' لمصطفى حركات ،و''نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين''للأخضر جمعي ،

و''الزحاف والعلة''لأحمد كشك ،وغيرها من كتب العروض والنقد الأخرى،القديمة منها والحديثة،كلها كانت معنا،إلى جوار مصدرنا الرئيس''منهاج البلغاء وسراج الأدباء''.

أما عن الصعوبات التي اعترضت سبيل هذا البحث، فنح ن مؤمنون بأنها:إن كانت من لوازم البحث العلمي وسننه،فلا مَدعاة إلى الشكوى منها،وإن كانت خاصة ،لا علاقة لها بالبحث العلمي ، فلا نرى لذكرها ها هنا وجها و لا مسوِّغًا.

أفضل الشكر، وأَخلَصُ الحمد، وأتمّ المنَّة لله تعالى على عونه وفضله، ورعايته وتوفيقه وتثبيته.

خالص الشكر والتقدير موصول إلى مشرفي و أستاذي،معلمي ودليلي،وصديقي الدكتور''يوسف وغليسي''،أطال الله بقاءه،ونفع بعلمه،ورفع من مقامه،وزاده من فضله،على ما تفضّل به علي من أيادي كريمة،جادت بالعلم والتوجيه،والدعم والنصح.

ليس ينقص هذا من شكر جميع الأساتذة الذين دَرَجْت على أيديهم العطوفة قبل التدرج وبعده،وأتولى بالشكر الفائق،أستاذي وسيدي ناصر لوحيشي،على ما يعلم وما لا يعلم من فضله عليَّ،وأستاذتَيَّ الكريمتين حفظهما الله لي وللعلم والوطن:الدكتورة :آمال لواتي ،و صنوها الدكتورة : سكينة قدّور،على ما تعلمان وما لا تعلمان من فضل و مزية ، وجزيل شكري وتقديري للجنة التي تقرأ هذا البحث،وتنوره بمناقشاتها،وتهذبه بآرائها،وتساهم في تحقيق جودته المأمولة.

كما أشكر جميع الإخوة والأخوات،والزملاء والزميلات ،الذين ساهموا،ولو بقدر قلامة،وأعانوا ولو بمثقال ذرة،في إنجاز وكتابة وتصحيح وإخراج هذا البحث المتواضع ،الذي أرجو –على تواضعه– أن ينفع الله به صاحبه،وكل من قرأه وتصفَّحه .

ثم الحمد كله، والشكر أجمعه–من قبل ومن بعد – لله تعالى وحده، وصلى الله وسلم على من لا نبيَّ بعده.

زارزة ،24 ذو الحجة 1429هـ/22 ديسمبر2008م.

المَدْخَلُ

المدخــــلُ :

يتصدى هذا المدخل لإضاءة جانبين هما كما يبدو على صلة وثيقة بموضوع هذا البحث، أما أحدهما فهو الكشف عن أهم التآليف العروضية بعد الخليل بن أحمد الفراهيدي [*] ، والتماس مواطن اتفاقها واختلافها مع الخليل في المنهج والمادة، ومدى طموحها إلى التجديد والابتكار قبل مجيء حازم القرطاجني [**] قطب الرحى في هذه الدراسة، والذي شكّلت ثقافته وشخصيته وطموحه في كتابه (منهاج البلغاء) الجانب الأخر الذي همّنا إضاءته بشيء من الاقتضاب في هذه العجالة.

ولئن أطبقت روايات المترجمين ،وآراء العروضيين، على أن مبتكر علم **العروض الأولَ** هو الخليل بن أحمـــــد الذي ذكر القفطي في **إنباهه** عنه أنه " **دعا** بمكة أن يُرزق علما لم يسبقه إليه أحد، ولا يؤخذ إلا عنه، فرجع من حجه، ففُتِح عليه بالعروض " [1] ،فإن الأمر نفسه حاصل بشأن كتابه في العروض الذي يعد ضمن التراث المفقود إلى يومنا هذا، وبهذا صرّح أحد الدارسين المؤرخين لهذا العلم حين قال: " ليس بين أيدينا كتاب ‘‘ العروض ’’ للخليل بن أحمد، فقد ضاع في جملة ما ضاع من الكتب " [2]، ومع ذلك فإن السبيل إلى بعض ما قاله الخليل في هذا العلم هو " تلمُّس آرائه في كتب العروض (التي ألفت بعده، وإن كان) بعض هذه الكتب يحمل تناقضا ظاهرا في أقوال الخليل وآرائه .... " [3] ، مع أننا يمكن أن نرد كثيرا مما سماه هذا الباحث تناقضا ظاهرا في آراء الخليل العروضية، ونرجعه إلى طبيعة بشرية تقتضي التطور والتعمير في سبيل النضج والاكتمال ، شأنها في ذلك شأن المعارف والعلوم، فليس ضرورة أن يكون الخليل أفصح عن آرائه ورؤاه دفعة واحدة ، في موقف واحد ، على اعتبار أن علم العروض – أنزل عليه إن صح هذا التعبير بمكة جملة واحدة **!!**،

---

[1]: القفطي (جمال الدين أبو الحسن)، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار الفكر، القاهرة، مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 1406 هـ/1986 م ، ج1 ،ص 377 .

[2]: محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك – دراسة في نشأة علم العروض وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر ،2002م، ص3.

[3]: م.ن، ص.ن.

[*] : هو: الخليل بن أحمد بن عبد الرحمان أبو عبد الرحمان الفراهيدي الأزدي، نحوي لغوي عروضي، استنبط من العروض وعلله ما لم يستخرجه أحد ، ولم يسبقه الى علمه سابق من العلماء ،... وله علم بالإيقاع، وله كتاب فيه، ومعرفته بالنغم ومواقعها أحدثت له علم العروض، ولد سنة مائة للهجرة (100 هـ)، وتوفي سنة خمس وسبعين ومائة (175 هـ)، على الأرجح ..... والذي تحقق أن الخليل صنفه " كتابُ العين "،.... و" كتاب العروض "، و" كتاب الشواهد " ، وكتاب " النقط والشكل " ، وكتاب " النغم " ...... و تراجع ترجمته الكاملة في :القفطي ،إنباه الرواة، ج1 ،ص 376 وما بعدها.

[**]: تأتي ترجمته الكاملة في الصفحات الموالية من المدخل.

بل " العروض كغيره من العلوم،خضع لسنة التطور، فقد فتح بابه، الخليل وأرسى قواعده انطلاقا من استقرائه للشعر العربي " [1] وما أنتج إلى عهده من ذلك.

لكننا لو تأملنا مسيرة هذا العلم بعد مؤسِّسِه، وما قيل في شأنها ، لألفينا الناس في الحكم عليها مختلفين، فكمال أبو ديب – مثلا – يمدح المراحل الأولى، والتي دعاها بأنها عصور الحيوية الفكرية، وفيها " تابع العقل العربي محاولة وصف الإيقاع في الشعر، وفهِم المفكرون العرب الأسس الحقيقية لعمل الخليل " [2] ،وفي هذا كثير من الصواب – إذا سلّمنا بأن العروضيين ودارسي الإيقاع تصح تسميتهم بـــ " مفكّرون " ، لكننا لا نسلم بأن تحصر عصور الحيوية الفكرية وتنتهي بعد الأخفش [*] الذي "رفض تقبُّل بحرين من بحور الخليل على أساس من منهجية أصيلة في الدراسة،هو كونهما لم يستعملا بنسبة تسمـــــح بتقبلهما من قبـــــل العرب أنفسهم " [3] ،كما أن الأخفش لم يرفض أحد هذين البحرين رفضا صريحا على الأقل في كتابه : العروض [4] ،وقد نقل عنه أبو العلاء المعري [**] بهذا الشأن شعر ما مؤداه أن الأخفش زعم أنه سمع على المقتضب في عهد النبوة بالمدينة شعر ،وذلك قول جارية [المقتضب]:

هل عليّ وَيْحَكُما *** إن لَهَوْتُ من حرج [5]

---

[1]: م.ن، ص 246.
[2]: كمال أبو ديب، في البنية الإقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ص 44.
[3]: م.ن ، ص.45،44
[4]: الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة): كتاب العروض، طبع بتحقيق وتقديم ودراسة وتعليق ، أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر.
[5]: يراجع أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ص 132.
[*]: هو: سعيد بن مسعدة أبو الحسن المعروف بالأخفش الأوسط البصري ،.... أحد أئمة النحاة من البصريين، أخذ عن سيبويه، وهو أعلم من أخذ عنه،..... وهو الطريق إلى كتابه، توفي سنة خمس عشرة ومائتين، وقيل: سنة إحدى وعشرين، وله من التصانيف: كتاب العروض.، وكتاب القوافي.....
- تراجع ترجمته في : ياقوت الحموي (أبو عبد الله بن عبد الله)، معجم الأدباء – أو: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1411 هـ/1991 م، مج3، ص382 وما بعدها .
**: هو أحمد بن عبد الله بن سليمان بن داود بن المطهر .... من أهل محلة النعمان، من بلاد الشام، كان غزير الفضل، شائع الذكر، ولد بمعرّة النعمان سنة ثلاث وستين وثلاثمائة للهجرة (363 هـ).... ذهب بصره سنة 367 هـ ،.... لزم منزله بعد عودته من بغداد بعد 398 هـ ، إلى أن مات سنة تسع وأربعين وأربعمائة للهجرة (499 هـ)،.... من بين مؤلفاته: جامع الأوزان، فيه شعر منظوم على معنى اللغز,يعم به الأوزان الخمسة عشر التي ذكرها الخليل بجميع ضروبها , ...و له أيضا كتاب : مثقال النظم.... و له بعض كتب في العروض و الشعر , بدأها و لم تتم , أو تمّت و شذّت عنا أسماؤها .
و قال صاحب الإنباه :و أكثر كتب أبي العلاء عُدمت ,وإنما يوجد منها ما خرج عن المعرة قبل هجم الكفار عليها .يراجع كل من:معجم الأدباء ,مج1 ,ص 396 و ما بعدها و:إنباه الرواة ,ج1,ص 101.

مما يوحي بأنه بحر مقبول عنده وإن لم يسمع عن الجاهلين ، مادام كلام عصر النبوة يُحتجُّ به في اللغة وغيرها .

وبعد هذا ، يأتي على علم العروض عصر – في رأي أبو ديب– يجمِّد فيه العروضيون " حيوية علم الخليل في قوالب متينة معقدة ، تحولت عن غرضها الأساسي — وصف الإيقاع الشعري – إلى التقنين لما يُسمح به وما لا يسمح به من تشكُّلات إيقاعية " [1] ، في إشارة إلى كثرة الحديث عن الزحافات و العلل و الأعاريض و الأضرب ،ومايجوز في بحور الشعر وما لا يجوز .... ، مما زاد في تفرّعات هذا العلم وتعقيد مسائله وقضاياه، و تداخُل مشكلاته ،فظهر هناك من العلماء من نظموا العروض أراجيز و مقطوعات تعليمية مبسَّطة ، و شرحوه و بوبوه ،تيسيرا واختصارا ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمل الفني إطلاقا ، واستمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا[2] ،مسهما في إهمال القيمة الفنية للوزن ،وجماليته في العملية الإبداعية.

إن هذا النص بما اشتمل عليه من أحكام مطلقة عامة ،يحملنا على مراجعة مسيرة علم العروض العربي، قصد التثبت والتعرف إلى مبدئه ومآله الحقيقيين بعيدا عن المغالاة أو الحيف.

يكاد يجمع دارسو العروض على أن الأخفش الأوسط هو أول من ألَّف في علم العروض ووصلنا كتابه ،وذلك قول محقق هذا الكتاب نفسه في مقدمته : " ويأخذ كتاب العروض للأخفش سعيد بن مسعدة أهميته من كونه أول مؤلف عروضي في تاريخ التراث العروضي بأسره "، كما تعود أهمية هذا الكتاب – يواصل المحقق – إلى كون الأخفش " أحد تلاميذ الخليل الذين درسو عليه وتلقوا عنه .... حيث استوعب علمه وفهمه وشرحه وزاد عليه " [3] في أحيان كثيرة ،ومسائل مختلفة ، فكان كتابه رغم صغر حجمه وثيقة مهمّة ثمينة،وأقصرَ طريق إلى كثير مما قاله الخليل وقعّد له ، كما أن للأخفش أيضا " آراء عروضية مشهورة، جزء منها مثبت في كتاب القوافي ،ولكنه نزر قليل، لا يعدو أن يكون نتفا متفرقة مجملة " [4] وعابرة أحيانا.

أما عن إضافات الأخفش وزياداته ومخالفاته للخليل، فإننا نستنكف عن القول بأن الأخفش استدرك على الخليل بحر‘‘ المتدارك’’ ، ونذهب إلى ما ذهب إليه كثير من الدارسين ،ومنهم محقق كتاب العروض للأخفش ، كما نرى رأيه من أن الأخفش لم يرُدَّ **المضارع والمقتضب والمجتث** ردًّا

---

[1]:كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية،ص45 .

[2]:يراجع :م.ن ،ص46.

[3]: الأخفش الأوسط , كتاب العروض ,مقدمة المحقق , ص7.

[4]: محمد بوزواوي , تاريخ العروض العربي,ص115.

صريحا ، بل ذكر هذه البحور في جملة ما ذكر من أوزان الخليل [1] ، واسمع إلى قول الأخفش نفسه : " و أما **المضارع و المقتضب** فكانت فيهما المراقبة لأنهما شِعران قلاَّ " [2], مما يعني أنهما وزنان ثابتان عنده ، رغم قلة ما قيل عليهما من شعر , و منهجه في قبول الوزن وردِّه هو أن يكون سُمع عليه من العرب الفصحاء شعر ,قياسا على قواعد النحو و اللغة ،وهذا كان نهج الخليل نفسه ,فإذا بنى " أحد من العرب الذين سجيتهم العربية بناءً فهو جائز و إن لم يكن سَمِعه قبل ذلك ,كما أني إذا سمعت منه لغة و هو فصيح أخذت بها ,فإذا كان ذلك البناء ممن ليست سجيَّته العربية لم آخذ عنه ،كما لا آخذ عنه اللغة " [3] ، وإذا كان المقياس كذلك، فإنه يستحل أن يخترع وزن جديد يعترف به بين أوزان العرب ،كما أنه لن يخترع نحو جديد أو لغة عربية جديدة .

مثل هذه الرؤية المحافظة – إن صحّ القول — لأبنية العرب العروضية، تدفع إلى قولٍ مثل قول عبد العزيز عتيق : " أما علم العروض فقد أخرجه الخليل علما يكاد يكون كاملا , و لعل ذلك هو السر في أن من أتى بعد الخليل من العروضيين لم يستطعوا أن يزيدوا على عروضه أي زيادة تذكر، أو تمسُّ الجوهر"[4] , و قد لا يكون الأخفش مطالبا بأكثر مما جاء به ,إذا اعتبرناه في مرحلة التأسيس و التقعيد لإرساء بناء علم العروض,و عددنا كتابه "أول تعقيد علمي لعلم العروض ,لم يسلك فيه... نهج المعلِّمين ,بل سلك نهج الأساتذة العارفين ,حيث وضع لنا ما يجوز وما لا يجوز ,ما هو حسن وما هو قبيح "[5] ,و لعل ذلك ما يفسر غياب المصطلحات العروضية الكثيرة المتعارف عليها الآن , خصوصا في حديثه عن الزحافات و العلل , إذ لم يزد على ذكر ما يستحسن منها وما لا يستحسن في البحور الخمسة عشر ، دون تسميتها مع بعض الخلاف مع الخليل في ذلك و في زيادة بعض الأعاريض و الضروب كالطويل و المديد و الوافر و الهزج... [6] ،وغيرها.

لا أظننا نجانب الصواب – بعد هذا – إن عددنا الأخفش مع الخليل رائدا لمرحلة التأسيس لهذا العلم ، لأن أكثر ما يُعزَى من الآراء في هذا الشأن يؤول إلى أحد هذين العالمين، وقد صرح بعض الباحثين بظنه أن للأخفش كتابا آخر في العروض لم يصلنا، وقد دفعه إلى ظنه هذا كثرة الإشارات إلى

---

[1]: يراجع: الأخفش، كتاب العروض، مقدمة المحقق,ص102.
[2]: م.ن ، ص 162.
[3]: م، ن، ص 128.
[4]: عبد العزيز عتيق ،علم العروض والقافية، دار النهضة العربية،بيروت، لبنان، ص 10.
[5]: الأخفش ، كتاب العروض ،مقدمة المحقق،ص 77.
[6]: يراجع: محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي،ص 117،118، 120،119.

ما في هدا الكتاب من نُقول لا نجدها في الكتاب المنشور [1] ، لكنه مجرد تخمين لم يعثر على يعضده فيما نعلم.

يأتي بعد الأخفش دارس أو عالم يحظى بمكانة علمية مذكورة مشهورة ، وثناء مسموع، هو ابن حماد الجوهري [*] وكتابه في العروض'' **عروض الورقة** '' ، هذا الكتاب أثنى عليه ابن رشيق في العمدة بأنه أحسن ما أُلِّف في هذا الفن حتى زمنه ، وإليه يرجع الحذاق بصناعة العروض [2] , و عن أهمية المؤلف يقول محققه محمد العلمي في مقدمة التحقيق : " و تتجلى قيمة كتاب الجوهري ... في كونه من أهم الكتب العروضية ,لأن صاحبه استدرك طائفة من الأمور على مؤسس العروض " [3] , كما عُدَّ الجوهريُّ "أول الباحثين الذين و لجوا ميدان التجديد العروضي ,بأن قلَّص عدد البحور من ستة عشر بحرا ، إلى اثني عشر بحرا ,و قلَّص عدد التفعيلات من عشر تفعيلات إلى سبع ..." [4] , بردِّه بعض الأوزان،والاكتفاء بنسبتها إلى الخليل، و ردِّه أيضا لبعض الأجزاء أو التفاعيل مثل : مفعولاتُ و فاع لات و مستفع لن.

و مما تنكَّب فيه الجوهري عن صراط الخليل، أنه وحَّد بين الزحافات و العلل، معرِّفا الزحاف بقوله : " و أما الزحاف فهو كل تغيير يلحق الجزء من الأجزاء السبعة , من زيادة أو نقصان أو تسكين أو تقديم حرف أو تأخير ,و هو أضرب ثلاثة,مستحسن و مستقبح و مردود "[5], وإن كانت كانت إحدى فوائد الزحافات و العلل هي تنويع الأعاريض و الضروب والأوزان بالجملة ,فإن الجوهري يرفض الالتفات إلى هذا الباب ,لاعتقاده أنه في غنى عن " تفصيل الأعاريض و الضروب ,و ترتيب الأبيات , لأن الزحاف لا يختص بها دون الحشو و الصدر , فهي مشغلة عظيمة قليلة الفائدة ,

---

[1]: محمد عبد المجيد الطويل ,العروض و القوافي عند أبي العلاء المعري,دار غريب للطباعة و النشر,القاهرة، مصر , 2006, ص6.

[2]: يراجع: ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن),العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ,تح عبد الحميد هنداوي ط1,المكتبة العصرية ,بيروت, لبنان,1422هـ/2001م ,ج$_1$,ص 121.

[3]: الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد),عروض الورقة ,تح :محمد العلمي, ط$_1$,دار الثقافة ,الدار البيضاء , المغرب , 1404 هـ /1984م ,مقدمة المحقق ,ص8.

[4]: محمد توفيق أبو علي ,علم العروض و محاولات التجديد ,ط2 ,دار النفائس ,بيروت,لبنان ,1412 هـ/1991م , ص12.

[*]:هو:إسماعيل بن حماد الجوهري أبو نصر الفارابي ابن أخت أبي إسحاق الفارابي ,..كان...من أعاجيب الزمان ذكاء و فطنة ,و أصله من بلاد الترك ..قرأ العربية على أبي علي الفارسي و أبي سعيد السيرافي ,...هو صاحب الصحاح...و له من التصانيف كتاب في العروض جيد بالغ ,سماه عروض الورقة, ... و جاء في إنباه الرواة
أنه : اختلط في آخر عمره، ومات متردّيا من سطح داره بنيسابور، في شهور سنة ثمان وتسعين وثلثمائة، ورأيت فيما رأيت أنه مات في حدود (400 هـ).

- تراجع ترجمته كاملة في: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مج3،ص 205 ، ومابعدها. وكذلك: القفطي، إنباه الرواة، ج1، ص231.

[5]: الجوهري، عروض الورقة، ص 12،13.

و الصواب أن تعرف الأبيات التي لا زحاف فيها ,ثم ما يجوز فيها من الزحاف و ألقابه"[1] ،يقصد ترك الحديث عن أعاريض الشعر وضروبه .

إن هذا – كما هو بيِّنٌ – خلاف جوهري واضح وجريء , لعل ابن حماد يقصد من ورائه التيسير و الاختزال , لأنه رغم هذا "لم يغادر الأفق الخليلي ,و لم يطرح رؤيا مغايرة لرؤياه , بل اعتمدها الركيزة الأساسية "[2] ,و يُربِك الجوهري النهج الخليلي مرة أخرى ،حين يجيز اجتماع أكثر من عروض و ضرب في قصيدة واحدة [3] ,ما دام الزحاف و العلة شيئا واحدا ,و لا اختصاص لأحدهما بحشو أو صدر أو عروض أو ضرب ,و ليسا يُلتزمان على كل حال ,و أزعم أن الجديد الذي لم يرتكز فيه صاحب عروض الورقة على منهج الخليل و لا على رؤيته للبحور،عدم اعتماده على الدوائر العروضية في تصنيف البحور ,و إنما على تركيبها من تفاعيل بطرق التبديل والتقديم والتأخير ,فالبحور البسيطة لا تركب من غيرها , بل تبنى على تكرار تفعيلة بعينها ,كالرمل و الرجز و الهزج و المتقارب و المتدارك ... ,و بحور مركبة تنتج من مزج تفعيلات بحر من هذه ببحر آخر منها , فالبسيط جمع بين :الرجز و المتدارك مثلا ...[4] ، و بهذا أسقط جملة من البحور بجعلها متضمَّنة في بحور أخرى تفكُّ منها ،" فالسريع الذي وزنه: (مستفعلن مستفعلن فاعلن) هو إذن ضرب من البسيط، والمنسرح من الرجز،[و] المجتث من مجزوء الخفيف "[5] وهكذا ... يختصر أو يختزل يختزل عدد البحور، وينأى عن تعداد الأعاريض والضروب كما نص عليها عروض الخليل.

وإذا أمكننا القول مع أحد الباحثين أن الجوهري – حسب ما جاء في ورقته– " لم يطرح نظاما بديلا عن نظام الخليل، بل حاول اختزاله قدر الإمكان ،ولكنه في هذا الاختزال قد وقع في هوة القصور " [6] والإجحاف، فإننا لا ننْجرُّ مع الباحث نفسه إلى القول بأن محاولة الجوهري " هي المحاولة المحاولة الأولى التي تجرَّأَت وعدَّلت في علم العروض " [7] ، بل نجنح إلى القول فقط إنها حاولت التعديل التعديل أو الإضافة و الاختصار، رغم ما توصلت إليه من نتائج ,و لعل الباحث راقه صنيع الجوهري الذي عدَّه سبْقا ,و ذلك قوله عنه أنه :" أول من اعتبر التفعيلتين (مستفع لن) [ذات الوتد المفروق

---

[1]: م.ن.ص 14

[2]: محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ص 12.

[3]: يراجع: محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، ص 133.

[4]: يراجع: مصطفى حركات، نظريات الشعر: العروض والقافية للطلاب والباحثين، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، ص95.

[5]: م.ن.ص.ن.

[6]: محمد توفيق أبو علي ,علم العروض و محاولات التجديد ,ص42.

[7]:محمد توفيق أبو علي ،مرجع سابق,ص43.

]و(مستفعلن) [ذات الوتد المجموع] تفعيلة واحدة ,و كذلك الأمر بالنسبة إلى ...(فاع لاتن) و (فاعلاتن) " [1] ، بفرق الوتد وجمعه .

و هذه كما يظهر نتيجة يقتضيها توحيد ابن حماد بين الزحاف و العلة ،و نفي الاختصاص عنهما بموطن دون موطن آخر,و كذا إهماله للفك من الدوائر كما مرَّ , و تبقى محاولة الجوهري حقيقة بالعناية و الثناء ،رغم ما بدا فيها من قصور ,إذ قد أبدى صاحبها طموحا مشروعا إلى التجديد و التيسير ,مما يسمح بعده مرحلة من مراحل الدفع و التجديد , وبعث الحيوية في الدرس العروضي ,ما دام قد " حلل بعمق و دراية ما ذهب إليه الخليل، لا من باب المخالفة ,و لكن من باب ضرورة خدمة العلم ,و استمرارية الدفق و الخلق – بتعبير أحمد الشيخ – ،كما أن ملاحظاته لا تتنافى مع خطة الخليل بن أحمد " [2] في رأي عبد العزيز الدباغ ,و إن كان بعض الباحثين يعتبر ما جاء به الجوهري صاحبُ'' الصحاح'' هزيلا جدا [3],لكن تنبغي ملاحظة أن النقد ليس معناه النقض الكلي والمعارضة المطلقة , والتجديد ليس معناه التَّجاوُز الكامل .

وإذ قد أومأنا إلى بعض مما جاء به الجوهري مما بدا لنا محاولة للتجديد والإحياء , فإنا ذاكرون إلى جواره – على سبيل التعداد– مؤلفات عروضية لعلماء عاشوا في القرن الذي عاش فيه ابن حماد , ولعلها من الكثرة بحيث تبرّر طموح الجوهري و اختلاف رؤيته , فهذا أبو إسحاق الزجاج " إبراهيم بن السَّريِّ بن سهل , كان من أهل الفضل و الدين ,... و له مؤلفات حِسَان في الأدب , ... توفي في جمادى الآخرة سنة إحدى عشر و ثلثمائة ....و قيل... سنة ستة عشر و ثلثمائة (316هــ),و له من التصانيف :كتاب ''ما فسر من جامع النطق ''و كتاب ''معاني القرآن '' و كتاب ''الاشتقاق ''و كتاب ''القوافي '' و كتاب''العروض'' " [4] ,و هو سابق لصاحب عروض الورقة .

و مع الزَّجَّاج نذكر ابن عبد ربه – و إن كانت نيَّتنا أن لا نذكر إلا من أفرد للعروض كتابا – لأن ابن عبد ربه (246-328هــ) [5] ، سابق على الجوهري, و قد تضمن العقد الفريد مباحث من

---

[1]: م.ن ,ص.ن
[2]: محمد بوزواوي ,تاريخ العروض العربي , ص134.
[3]: يراجع : مصطفى حركات ,نظريات الشعر ,ص95.
[4]: القفطي ,إنباه الرواة على أنباه النحاة ,ج1 ,ص194 ،وَ198 ،وَ200.
[5]:تراجع ترجمته الكاملة عند : ياقوت الحموي ,معجم الأدباء ,مج1 ,ص609 ،610 ،611.

من علمي العروض و القافية ،منظومة في أرجوزة مليحة مشروحة [1] ،عرض فيها لمسائل العروض والقافية،لكنه – فيما يبدو كان نظما تعليميا بعيدا عن الخلافات ،قليل الإضافات والزيادات.

و ذكر عبد المجيد الطويل عالما آخر في هذه الفترة، هو الزجاجي و قال إن:"له كتابان واحد في العروض...و يمتاز بذكر زيادات العروضيين والشعراء على الخليل "[2] ،وبعد عودتنا إلى بعض كتب التراجم لم نجد لكتابه هذا ذكرا[3] ، لذلك نتجاوزه إلى مؤلف وعالم آخر ،هو الصاحب بن عباد "إسماعيل بن أبي الحسن بن عباد بن العباس بن عباد بن أحمد... ، أخذ الأدب عن ابن فارس اللغوي ... وأخذ عن أبي الفضل بن العميد ... وكان مولده سنة ست و عشرين وثلثمائة (326هـ) بإصطخر ,و قيل بالطالقان,...و توفي ...سنة خمس و ثمانين و ثلثمائة (385هـ)" [4] ,و للصاحب ابن عباد في العروض "كتاب العروض الكافي ,...و كتاب نقض العروض " [5] , و في الدائرة الزمنية نفسها و هي المائة الرابعة ,نقف على مؤلف آخر أدلى في علم العروض بدلوه ,و هو "أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي النحوي المشهور ,كان إماما في العربية ,...[له] من التصانيف ...''الكافي في شرح القوافي للأخفش ''...و مختصر في العروض ,و مختصر في القوافي ...و كانت ولادة ابن جني قبل الثلاثين و ثلثمائة بالموصل ,و توفي ....سنة اثنتين و تسعين و ثلثمائة ببغداد " [6] ، فهو معاصر للجوهري الذي توفي بعده بثماني سنوات ,و كتاباه في العروض و في القوافي "مختصرات تعليمية صنفت للمبتدئين في دراسة هذين العلمين "[7] ،فهي بغر شك في منأى عن التجديد أو المخالفة والتعقيد.

كل هذه المؤلفات العروضية التي اقتصرنا على ذكرها ,جاءت سابقة لمؤلّف ابن حماد الجوهري أو معاصرة له،ومتاخمة للفترة التي عاش وألف فيها, لكنها لم تحظ بما حظي به ''عروض الورقة ''من اهتمام و عناية و ثناء ,لما فيه من نزعة النقد و محاولة التغيير والتجديد.

---

[1]: يراجع :ابن عبد ربه الأندلسي ,العقد الفريد ,شرحه و ضبطه و رتب فهارسه إبراهيم الأبياري ,دار الكتاب العربي , بيروت , (ج5:فرش كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر و علل القوافي , ص422إلى433).

[2]: محمد عبد المجيد الطويل ,العروض و القوافي عند أبي العلاء ,ص07.

[3]: و انظر :ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين),و فيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان , تح :إحسان عباس ,دار صادر , بيروت , لبنان ,1970 م,مج3,ص136,و رجّح وفاته سنة 337هـ - و انظر أيضا :القفطي ,إنباه الرواة , ج2 , ص160.و كذا :ابن النديم (محمد بن إسحاق),الفهرست ,اعتنى بها و علق عليها :إبراهيم رمضان ,ط1 ,دار المعرفة ,بيروت , لبنان , 1415هـ/1994 م , ص86 ،87.

[4]: ابن خلكان ,وفيات الأعيان ,مج1,ص228 ,231.

[5]: ياقوت الحموي ,معجم البلدان، مج 2، ص 262.

[6]: ابن خلكان، وفيات الأعيان،مج3، ص 246 ،247،248، ويراجع : الفهرست، ص 115.

[7]: عبد المجيد الطويل ،العروض عند أبي العلاء، ص07.

أما عن ما بعد الجوهري ,فإن حركة التأليف المتدفقة تشهد بعض الركود و التذبذب في ميدان علم العروض ,و رغم هذا , فإنا لن نقول ما قاله توفيق أبو علي – لأنا نعده مغالاة و حيفا ،وضربا من التّسرّع والتعميم – ،وذلك حين لاحظ أن علم العروض بعد الجوهري " قد غرق في سبات عميق استمر عدة قرون ...حتى مجيء عصر النهضة " [1]، يقصد العصر الحديث ,و ما في هذا الكلام من التعميم و غياب الدقة العلمية مالا يخفى على متأمل بسيط , و يتراءى لنا أن الأقرب إلى الصواب و مجانبة التهافت و التسرع، ما رآه عبد المجيد الطويل أنه لم تكن بعد ذلك مؤلفات ذات بال [2] وأهمية كبيرة في عتم العروض العربي,الذي بدا وكأنه قد أخذ صورة نهائية لا مزيد عليها ,ومع ذلك فإن "العروض العربي لم يتوقف مساره بعد الخليل"[3] وبعد محاولات الأخفش والجوهري ,فعلى مسافة زهاء القرن , يقف عالم جليل من علماء العربية وأدبائها وهو أبو العلاء المعري ،ذو التآليف الكثيرة التي ضاع معظمها كما تشير الى ذلك كتب التراجم, ومن بين ما ضاع من كتبه كتاب ''جامع الأوزان الخمسة عشر'' ،" ولكن ما بقي من كتبه ورسائله احتفظ لنا بذخيرة حية متجددة من هذين العلمين [علم العروض والقافية]، فقد تحدث أبو العلاء طويلا عن العروض والقوافي في معظم كتبه ورسائله"[4], ولعلنا نكتفي هاهنا بالإشارة إلى أهم ما جاء عنه في علم العروض ,بدءا من عنوان كتابه الضائع :''جامع الأوزان الخمسة عشر'',ففيه تصريح بأن المعرّي يطّرح بحر المتدارك ويتجاوزه ,كما صرح في كتاب آخر له'' الفصول والغايات'' وفيه قال :" كالمتقارب وحيدا في الدائرة " وأكد بقوله:" ... وليس في دائرة [المتقارب] جنس مستعمل غيره,وقد ينقلب الى وزن آخر لم تستعمله العرب، مثل قوله[المتدارك] :

أنت ياقوتة عندنا في الرِّضى *** غير مَقْلِيَّة عندنا في الغضب

وليس في الدوائر الخمس دائرة استعمل منها جنس واحد غير هذه وهي ...دائرة المتفق " [5], فهو بهذا يثبت من البحور ما استعمل في شعر العرب, وينبّه على ما لم يستعمله العرب القدماء منها ، وكذلك فعل مع أبحر ثلاثة أخرى سماها القِصارُ، وهي التي " رفضها المتَجَزِّلون في قديم الأزمان " فهذه " الثلاثة الأوزان : **المضارع والمقتضب والمجتث**.... قَلَّما توجد في أشعار المتقدمين" [6]، ولكنه عدّها

---

[1]: محمد توفيق أبو علي ،العروض ومحاولات التجديد ،ص12.
[2]:يراجع : محمد عبد المجيد الطويل، العروض عند أبي العلاء ،ص08.
[3]: محمد بوزواوي ،تاريخ العروض ،ص247.
[4]: محمد عبد المجيد الطويل ،العروض عند أبي العلاء ،ص08.
5: أبو العلاء المعري، الفصول والغايات ،135،134،131.

[1]:أبو العلاء المعري ،الفصول والغايات ،ص131وَ134 ،135.
[6]: م.ن ، ص 132.

في الأوزان الخمسة عشر بخلاف المتدارك ، " فأما المضارع .... فهو مفقود في شعر العرب ،.... وأما المقتضب..... فهو مفقود ، .... " وإنما وضع شاهده "الخليل بن أحمد: وهو[المقتضب]:

أعرضت فلاح لنا *** عارضان كالبرد "[1]

كما نجد المعري يذكر أوزانا أخرى و ينفي نسبتها إلى الخليل، فعنده أن " قصيدة عَبيد (أقفر من أهله، ملحوب) .... وزنها مختلف، وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض" [2] ، ونصادف ونحن نقرأ لأبي العلاء تسميات واصطلاحات جديدة تدخل حقل الدرس العروضي ، وتستعمل لأول مرة فيه ، سواء أكان ذلك باستبدال مصطلح بآخر، أو بابتداع مصطلح جديد لشيء لم يصطلح عليه، ونكتفي بالتمثيل للأول بمصطلح (**السبب المضطرب**) الذي استُبدل بـــ مصطلح(السبب الخفيف)،و(**السبب المنتشر**) الذي استبدل بتسمية (السبب الثقيل) [3] ، أما الأخر فنمثّل له بجعْله **الطيَّ** – وهو كما عرّفه: سقوط الحرف الرابع من الجزء السباعي – إلى نوعين: **طي مفارق** : وهو الذي يزول عن الجزء ويفارقه، وبعكسه **الطي الملازم** ،أي الملتزم في الجزء متى دخله ، وكذا تسميته **الضرب الأول من الطويل** وهو: مفاعيلن: **منشورا** [4] ، ولدى المعري من غير هذا كثير من الاصطلاحات الجديدة التي لا عهد للعروض ولا للعروضيين بها، مما يدل على رغبة كبيرة ،وطموح لديه إلى إضافة شيء جديد للدرس العروضي.

يبدو أن قيمة عمل المعري الحقيقية تبدو في كونه " نظريا تطبيقيا في آن واحد ، فلم يسرد أبو العلاء معارفه العروضية في كتاب واحد سردا تعليميا نظريا، وإنما اهتم بالجانب التطبيقي النقدي قبل كل شيء ... "[5], وما شئت أن تجد لذلك أمثلة ونماذج في مؤلفاته وجدتَ، فقد حاول وصف البحور بما يتميز به كل وزن منها، كما تحدّث نسب انتشارها في الشعر العربي، وخاصة شعر الفحول بتصفح دواوينهم، وما يشيع من الأوزان لدى بعض القبائل كالمكيين والمدنين [6]، مما يعكس مَيْله إلى توظيف بعض المعارف العروضية في نقده للشعر والشعراء ،بعيدا عن محض التنظير والتمثيل بشواهد محفوظة مألوفة، وكثيرا ما يعمد إلى " إظهار رأيه الخاص في كل قضية يتعرض لها بالدراسة، فلم يكن

---

[1]: م.ن، ص 87 وَ132.
[2]: م.ن، ص 131.
[3]: يراجع: م.ن، ص 133، 134.
[4]: يراجع: م.ن، ص 95 .
[5]: عبد المجيد الطويل، العروض عند أبي العلاء ،ص9.
[6]: يراجع: أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، ص211،212.

يكتفي بذكر رأي الخليل ومن تابعه فقط، بل غالبا ما كان يُتبع هذا بذكر رأيه الخاص، وكثيرا ما كان مخالفا لما ذهب إليه الخليل "[1] من آراء وتصورات.

إلى جوار هذا، نلحظ أمرا مهمًّا ، وهو جنوح أبي العلاء إلى توظيف بعض المعارف والمفاهيم الموسيقية في درس العروض، لكنها تظهر على استحياء واقتضاب، وذلك حين أراد وصف الأجزاء أو التفاعيل وصفا موسيقيا، فـــ **مفعولن:** مثلا: إيقاعها من الثقيل الأول " وإيقاعه ثلاث نقرات متساويات الأقدار ....(مف) نقرة، (عو) نقرة، (لن) نقرة، وهي نقرات ثقال،وأنت تثبته بالوتد المفروق أوضح مما تثبته بالسبب المضطرب (الخفيف: /0) ..... فأنت إذا وقفت على الوتد المفروق سكّنت سكونا أطول من السكون الذي على السبب "[2]، ثم يذكر إيقاعات أخرى نحو هذا، كخفيف الثقيل الأول:" وحقيقته ثلاث نقرات متواليات " [3], وهو إيقاع صدر الجزء ‘‘ متفاعلن ‘‘وتفعيلة ‘‘ فعلن‘‘ و عجز ‘‘ مفاعلتن ‘‘، وهذه إيماءة من أبي العلاء إلى ربط العروض بالموسيقى والألحان، ما داما فنين يتداخلان ويتقاطعان في مواطن كثيرة، ويمكن استخدام معارف الموسيقى في الكشف عن كثير من أسرار العروض وخباياه.

أما حديث أبي العلاء عن القوافي، فقد جاء منشورا هو الآخر في بطون كتبه نثارا متفرقة، لعل جزءا كبيرا منها اجتمع في الفصول والغايات ومقدمة ديوان لزوم ما لا يلزم أو اللزوميات [4]،لكنا نكتفي من آرائه العروضية بما اقتضبناه اقتضابا في هذه المحطة العجلى، إذ نحسبه دليلا على أن حيوية الدرس العروضي لم تخْبُ جدوتها بعد مرحلة التأسيس، و لم تخل مسيرته من محطات مضيئة ،حاول فيها علماء العروض التعديل أو الإضافة أو التجديد، و لَم لا بعض التهذيب، وقد رأينا لدى المعري من ذلك الكثير، بمحاولته تطبيق ما نظَّر له ،أو تهذيب ما شذ من الآراء وإن كانت صادرة عن الخليل نفسه ،كما لا نهمل محاولته ربط العروض بالموسيقى وإن كنا نقر كما سبق أنها محتشمة خجولة ، ينضاف إليها عنايته بالاصطلاح ،أو إعادة الاصطلاح على بعض الأشياء أو المسميات ،مع "لجوئه كثيرا إلى الإحصاء في دراسة الظواهر العروضية "[5] المختلفة.

---

[1]: عبد المجيد الطويل، العروض عند أبي العلاء ،ص10، ويراجع في بعض ما خالف فيه المعري الخليل: الفصول والغايات، ص318، 319، 320 ،وغيرها.

[2]: أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، ص88.

[3]: م.ن، ص. ن

[4]: يراجع: أبو العلاء المعري، الفصول والغايات ،ص31 إلى غاية 36، ثم: ص 319 ،320، وَ445 ،446.
- ويراجع له مقدمة : لزوم ما لا يلزم – اللزوميات، دار صادر، دار بيروت، بيروت ، لبنان، 1381 هـ/1961م.

[5]: عبد المجيد الطويل، العروض عند أبي العلاء، ص 11.

إن صنيع أبي العلاء هذا ،- كفيل في ظننا - بجعلنا نعيد النظر فيما قاله أحد الدارسين من أن الناس ظلوا "يتدارسون قواعد الخليل ويتفهمونها حتى أيامنا هذه ،و لم يزد واحد عليها حرفا ،بل لقد وقفوا على الأبيات التي استشهد بها الخليل وأصحابه ،.....ولا هَمَّ لهم إلا تحصيل تلك القواعد ، يرددون مصطلحاتها وينشدون شواهدها، دون إصغاء — في غالب الأحيان — إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى"[1] ،وإن كان هذا القول ينطبق على كثير من الكتب ذات الطابع المدرسي والهدف التعليمي التدريبي ،فإنا لا نراه ينطبق على أبي العلاء وأضرابه ،رغم أنه لم يفرد لعلم العروض كتابا ، أو لم يصلنا كتابه في هذا المجال.

نورد بعد هذا كتابين آخرين في علم العروض ، أحدهما '' الوافي في العروض والقوافي '' لصاحبه: الخطيب التبريزي [*] ،والآخر عنوانه: '' القسطاس في علم العروض '' لجار الله الزمخشري [**] .

لم ينأ التبريزي في كتابه عن منهج الخليل وآرائه، بل كان وفيا له في جل المسائل والرؤى، فجاء مؤلفه " أقرب إلى روح العروض الخليلي من كتاب '' عروض الورقة '' أو غيره من كتب القدامى "[2] , فليس فيه ما يستوقف أو يثير الجدل أو النقاش، فقد عدَّ التفعيلات ثمانية، وأعطاها اسما آخر، حيث قال: " والأمثلة التي يقطَّع بها الشعر ثمانية: اثنان خماسيان،.... وستة سباعية، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه "[3], و لم يفرّق بين (فاعلاتن) و (مستفعلن) ذواتي الوتد المفروق والمجموع، " أما التغيرات التي تطرأ على التفاعيل فيسمها كلها زحافا ،.... وللتبريزي في باب البحور منهج خاص، يختلف بعض الاختلاف عمن سبقوه، يبدأ بذكر البحر ووصفه وعلة تسميته " [4], أما

---

[1]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، القاهرة، 1385هـ /1965م ، ص 49، 50.

[2]: محمد بوزواوي، تاريخ العروض، ص 141.

[3]: الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي)، الوافي في العروض والقوافي، تمهيد، عمر يحي، تح: فخر الدين قباوة، ط4، دار الفكر، دمشق، سورية، 1407 هـ/1986م، ص 32.

[4]: محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، ص 137، وينظر: الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، ص 37 إلى ص 168.

[*]: هو: أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسين بن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب ،أحد أئمة اللغة ،كانت له معرفة تامة بالأدب من النحو واللغة وغيرهما ،..له كتاب "الكافي في علم العروض والقوافي ،لعله نفسه الوافي ،كانت ولادته سنة إحدى وعشرين وأربعمائة للهجرة،وتوفي فجأة يوم الثلاثاء لليلتين بقيتا من جمادى الآخرة سنة اثنتين وخمسمائة ببغداد ،ودفن بمقبرة باب أبرز ،رحمه الله تعالى.

- تراجع ترجمته الوافية في :ابن خلكان ،وفيات الأعيان ،مج 6،ص191 ،192 و196 .

[**]: هو: محمد بن عمر بن محمد بن عمر الزمخشري، [وفي معجم الأدباء: محمود بن عمر بن أحمد أبو القاسم]، من أهل خوارزم، و زمخشر إحدى قراها،... كان رحمه الله ممن يضرب بهم المثل في علم الأدب والنحو واللغة، .... وصنف التصانيف في التفسير وغريب الحديث والنحو،..... ولد يوم الأربعاء السابع والعشرين من رجب سنة سبع وستين وأربعمائة، (467هـ)،.....وتوفي.... بكركانج .... ليلة عرفة من سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة (538 هـ)، وجاء في معجم الأدباء أن له من التصانيف: الكشاف في تفسير القرآن، والفائق في غريب الحديث، نصائح الكبار، نصائح الصغار ...... والقسطاس في العروض.

: وانظر ترجمته في – القفطي، إنباه الرواة، ج3، ص265، 266.

- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مج 5 ، ص 489، 494.

عدة البحور عنده فهي ستة عشر، عدّ معها المتدارك وسماه " الغريب ", ونفى أن يكون من أصل الخليل،وأن يكون فكّه من دائرة المتقارب[1] ،ولا نكاد نجد بعد هذا لديه اختلافا كثيرا عن الخليل.

وبِروحٍ قريبة من هذه الروح، سار الزّمخشري في قسطاسه ،الذي لم يعدل فيه كثيرا عن صراط الخليل ومنهجه، وأهم ما يستوقفنا مما جاء به جار الله في كتابه هو فتحه الباب لاختراع بحور جديدة، وقبولها وقبول النظم عليها، وإن لم تعلم عن العرب،ولم يقع لهم فيها شعر، وصرح بذلك في أول الكتاب بما نصه: " إن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدح في كونه شعرا عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعرا حتى يُحامى [يحام] فيه على وزن من أوزانهم "، ثم انتصر للمذهب الأول بحجة أن " الشعر لفظ موزن مقفى يدل على معنى ،... ألا ترى أنا لو عملنا قصيدة على قافية لم يقف لها أحد من شعراء العرب ساغ ذلك مساغا لا مجال فيه للإنكار، وكذلك لو اخترعنا معاني لم يسبقونا إليها " [2], فليست الأوزان محصورة منتهية، ولا مختصة بقوم وأمة دون آخرين،شأنها شأن الصور والمعاني والأخيلة الشعرية، ويبيّن الزمخشري مهمة العروضي أو من صنف في العروض، إذ " ليس غرضَه الذي يؤمه أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعرا عربيا ، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر... إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس "[3], وبهذا نقض الزمخشري وناقض ما قال به الأخفش – كما أسلفنا– من أنه لا يقبل أي وزن مخترع لم تقل عليه العرب شعرا قياسا على اللغة[4] ، ويفتح المجال أمام الشعراء والمبدعين لا العروضيين لأن يأتوا بأوزان جديدة تتماشى مع الأوزان التناسبة المقبولة لدى العرب ، لن يستنكف دارسو العروض من بعدُ أن يدرجوها ضمن أوزان الشعر ،ويعكفوا على دراستها، استنادا إلى ما يقترحه الواقع الشعري متمثلا في إنتاج الشعراء .

إذن فمهمتهم–كمنظرين– لا تكاد تخرج عن التقنين و التقعيد لما يتم استقراؤه ،بينما اكتشاف أوزان و بحور جديدة ،فهو مهمة يضطلع بها المبدعون الخلاقون ،لكن القضية في زعمنا ما ينبغي لها أن تؤخذ بهذه البساطة و الإطلاق ،و إلا طلع علينا كل يوم شاعر أو شعراء بأوزان يزعمون أنها مختلقة جديدة ،و حَرِيَّة بأن يقال عليها شعر ،فلا يستبعد حينها أن يختلط الشِّعر بالشَّعر !!.

---

[1]: يراجع: الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص 176 إلى 179.

[2]: الزمخشري (جار الله أبو القاسم)، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، ط2، مكتبة المعارف، بيروت ، لبنان، 1410هـ/1989م، ص 21 ،22 ،23.

[3]: الزمخشري،مرجع سابق،ص 23،24.

[4]: يراجع: الأخفش، كتاب العروض ،ص 127،128.

بعد بسطه لهذه الفكرة ،راح صاحب القسطاس يوزع جهوده على أبواب علم العروض بالقسط ، بدءا بالأسباب و الأوتاد و الأجزاء أو التفاعيل ،و التي سماها :أركانا أو أفاعيل ،فجعلها ثمانية ،و لكل منها فروع تنشأ عنه بما يلحقها من زحاف أو علة ،و بيّن كيفيات تركُّب البحور من هذه الأفاعيل ، بحسب هيئات الجمع والتأليف بينها ، وأورد في الدائرة الخامسة مع المتقارب بحرا سماه : الركض و هو الخبب ،و بحاسة تعليمية أدرج فصلا في كيفية تقطيع الشعر ،و بعده كلاما عن الاصطلاحات وألقاب العروض ،و خلص إلى ذكر أمثلة عن كل بحر وما ينوَّع إليه عن أصله بمختلف الزحافات و العلل[1]، و لما كان هذا صنيع الزمخشري في علم العروض ،عُدّ حديثه عن البحور "ليس فيه أي شيء جديد ...[و إن] كان يستدرك على الخليل أحيانا ..." [2] ،و لا يعكس ما صرح به في صدر هذا الكتاب من أنه قد لاحت له طريق في العروض عذراء لم توطأ قبله [3] ،و لم ينتهجها أحد من العروضيين،و إن كانت رؤيته لتركيب البحور تشي بشيء من الاختلاف و الجدة عمن سبقه.

يتجلى للناظر بعد هذا العرض الخاطف الموجز، أن الزمخشري لم يبعد كثيرا ،و لم يختلف عن الخطيب التبريزي في الوفاء لمنهج الخليل وأفكاره ،و هذا ما يرشحهما معا لأن يندرجا في قسم العروضيين المحافظين –إن صحت العبارة- الذين ساروا في تآليفهم وكتبهم " على منهج الخليل وطريقته، و لم يتدخل [معظمهم] في هذا المنهج إلا بالشرح وضرب الأمثلة" [4],وتكون في الغالب من أمثلة الخليل نفسه، بينما تبدو طائفة أخرى من العروضيين على خلاف هذا، لأنهم وإن حافظوا على المعالم البارزة لمنهج الخليل،والأفكار الأساسية المكونة له ، إلا أنهم لم يُخفوا " محاولة الإضافة و الاستدراك، وقد تزعم هذه الطائفة الأخفش [وسار على طريقته] الجوهري [وإن كانت ملاحظاتهما] على العموم لا تتنافى مع خطة الخليل "[5] ولا تعارضها معارضة صريحة.

وينضم إليهما ممن تناولنا في هذا المدخل أبو العلاء المعري، الذي نقترح أن تدرج أفكاره –رغم تشتُّتِها- ضمن محاولات التجديد في الدرس العروضي، لما فيها من أصالة وواقعية وجرأة، ولا نقول ما قاله بعضهم ، من أن هؤلاء جميعا عالجوا هذا العلم خلال أحد عشر قرنا دون أن يلفى " فيهم من حاول التجديد فيه، أو تيسير قواعده بجعله مقبولا مستساغا" [6], مع أننا نرى الرؤية نفسها بشأن كثرة كثرة مصطلحات هذا العلم وتشابك مسائله، وتعقد قواعده، ودخول شيء غير قليل من الصناعة

---

[1]: يراجع :الزمخشري ،القسطاس في علم العروض ،ص27 ،28 ...31 ،32 ،33 ،إلى غاية ص59.
[2]: محمد بوزواوي ،تاريخ العروض العربي ،ص144 .
[3]: يراجع :الزمخشري ،القسطاس ،ص19
[4]: محمد بوزواوي، تاريخ العرض العربي،ص 247.
[5]: م.ن،ص .ن.
[6]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 52.

فيه[1] ، على يد بعض المؤلفين فيه، لكن ليس جديرا بنا أن نطالب العلماء القدماء بتحقيق التجديد والتيسير الذي نريده نحن لهذا العلم في عصرنا الحاضر، لأنهم حاولوا بما أتاحه زمنهم وإمكاناتهم، وتطلبته مرحلتهم التي عاشوها.

والذي يهمنا- بعدُ — هو استمرار حركة التأليف والتنقيب في هذا العلم، بعد مرحلة التأسيس التي مثلها الخليل و الأخفش، ثم أعقبتها مرحلة البعث والتجديد، ماثلة في الجوهري وورقته، والمعري ورؤاه المتناثرة، تتلوها مرحلة من السكون والركون إلى كثير من أفكار الخليل والأخفش، مثّل هذه الحلقة الخطيب التبريزي وجار الله الزمخشري، وأخذ فيها الدرس العروضي ملمحا تعليميا رتيبا ،شبيها بما جاء به ابن جني في كتابه " العروض "،وابن عبد ربه في أرجوزته.

نصادف بعد هذه المرحلة عالما آخر من علماء العربية لم يشرأ أن يمضي دون أن يقول في علم العروض مقالته ، ويبدي فيه بضاعته ،و هو **حازم القرطاجي** ، الذي عده محمد بوزواوي "من أجرأ العروضين القدامى على نقد الخليل ،فقد تناول العروض الخليلي بصورة تحليلية بديعة مبتكرة ، فأضفى على النظريات الخليلية جوانب من الجدة " [2] ، و هذا ما ستتكفل الدراسة التفصيلية بعد هذا المدخل إن تسنى لها ذلك بالكشف عن مدى صحته و موضوعية مضمونه .

أما الآن ، فالذي نبتغيه هو تسليط قطرات من الضوء على شخصية هذا العالم ، من هو ؟ و ما هي مكوناته الثقافية و العلمية ؟ وما هي ملامح كتابه ''المنهاج''؟.

بالعَود إلى كثير من كتب التراجم والسير،يلاحظ أن حازما لم يحظ بترجمة وافية ،بل ومن هذه التراجم ما لم يَرِدْ فيها له ذكر بتاتا ،لذلك فمادة حياته و سيرته قليلة ، وممن ترجموا له السيوطي صاحب ''البغية'' ، قال :"هو حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطبي هنيء الدين ،شيخ البلاغة و الأدب ،.....مولده سنة ثمان و ستمائة (608هــ)،و مات ليلة السبت رابع عشر رمضان سنة أربع و ثمانين و ستمائة (684 هــ) "[3] ،فهو من علماء الأندلس في المائة السابعة للهجرة ، اشتهر والده محمد بن الحسن "بسعة المعرفة في العلوم الحديثية و الفقهية و في الأدب ،...و أسندت إليه خطة قضاء قرطاجنَّة ،...و في هذا المرفأ....ولد له ابنه الأكبر ''أبو علي'' ، ....ثم ابنه ''حازم'' ...و قد اشتهر هذا الأخير بنسبته إلى مسقط رأسه، حتى عرف بالقرطاجي

---

[1]: يراجع: م.ن، ص،51 ،55.

[2]: محمد بوزواوي ،تاريخ العروض العربي ،ص248.

[3]: السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان) ،بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة ، تح :محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط2 ،دار الفكر ، بيروت ،لبنان ،1399هـ/1979 م ،ج1 ،ص491 ،492 ، وتراجع ترجمة وجيزة له في :رجب عبد الجواد إبراهيم ،معجم علماء اللغة والنحو في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة(92هـ - 898 هـ) ،ط1 ،دار الآفاق العربية ،القاهرة ، مصر ، 1424هـ /2004م ،ص 121، 122.

..." [1] ،أما عن نشأة حازم العائلية فيُذكر أنه " قد نشأ.... في وسط ممتاز ذي يسار .... متنقلا بين قرطاجنة ومرسية .... و لم يكن دائما منقطعا إلى لذائد الحياة ومتعها .... بل كان إلى ذلك مقبلا على التعلم، جادا في الدرس، وقد بدأ ككل الأطفال في عصره بحفظ القرآن الكريم ... [كما] أقبل على دراسة العلوم الشرعية واللغوية " [2], وعنه يقول أبو حيان فيما ينقله عنه السيوطي :" هو أو حد زمانه في النظم و النثر و النحو و اللغة و العروض و علم البيان " [3] ، كما أنه فيما نُقِل عن ابن رُشَيْد "حَبر البلغاء،و بحر الأدباء ، ذو اختيارات فائقة ،و اختراعات رائقة ، لا نعلم أحدا ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع ،و لا أحكَمَ من معاقد علم البيان ما أحكم ،...و أما البلاغة فهو بحرها العذب ... و يضرب بسهم في العقليات ،و الدراية أغلب عليه من الرواية ،صنف ‘‘سراج البلغاء’’ في البلاغة ،وكتابا في القوافي ..." [4] .

وهذه شهادة من ابن رشيد الذي يفهم من قوله "لقنياه " أنه تلمذ لحازم و أخذ عنه ،و تعرف بذلك عن قرب على مبلغ علمه ،وسعة فضله وحظه منه ،و قد ذهب حازم إلى "غرناطة و إشبيلية ، فجمع من الأسانيد والإجازات ما جمع، واتصل آخر الأمر بشيخه الجليل ،عمدة الحديث والعربية، الذي عرف بالانتساب إليه ‘‘أبي علي الشَّلُوبِين’’ .... [والذي] حمله على الأخذ بالعلوم الحكيمة الهيلينية*، ووجّهه إلى دراسة الخطابة والمنطق والشعر "[5] , مما يسمح له بأن يكون متنوع الثقافة و متعدد المشارب والمعارف، وقد دعاه أستاذه هذا إلى " مطالعة مصنفات شيخه ابن رشد، وكتب غيره من الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا " [6], وبذلك نال حظه وقسطه من العلوم العقلية والمنطق والحكمة والفلسفة،ولو لم يرقيه شيخه استعدادا لتلقي مثل هذه العلوم وإتقانها، ما حمله على شيء منها ، و" لا شك في كون حازم قد درس بإمعان كتاب الشعر لأرسطو من خلال ترجماته الكثيرة، ويدل على هذا استشهاده المتكرر.... بنصوص من كلام أرسطو في فن الشعر، اعتمد فيها مرتين تلخيص الفارابي، وأربع عشرة مرة ترجمة ابن سينا في الشفاء .... وعن هذه الطريق تنعقد الصلة بين النقد العربي والنقد اليوناني للشعر " [7],وتمثل همزة الوصل بين المنطق اليوناني والبلاغة العربية، اللذين

---

[1]: القرطاجني (حازم أبو الحسن)،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تقديم و تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة ،ط3 ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، لبنان ،1986 م ، ص52 من مقدمة المحقق.

[2]: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ص 53 من مقدمة المحقق.

[3]: السيوطي، بغية الوعاة، ج1، ص 491.

[4]: م.ن، ص.ن.

[5]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 53 من مقدمة التحقيق.

[6]: م.ن، ص 54 من مقدمة التحقيق.

*: الهيلينية :هي اليونانية القديمة (الإغريقية).

[7]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 53 مقدمة المحقق هامشة (131)، و ص 98، 99.

اجتهد حازم في المزج بينهما في كتابه: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وقد" أسعفته موهبته الشعرية، واهتمامه الأصيل بالأدب، فكان أول بلاغي وناقد عربي ينظر إلى الشعر نظرة نفاذة وبارعة، يسندها نصيب كبير من الذوق المرهف، والعقل المثقف ... "[1], فجاء مؤلفه في البلاغة مباينا تماما لمؤلفات سابقيه في الفن نفسه، وغدا السبيل إلى فهم جازم فهما دقيقا ليس كتب البلاغيين كقدامة وعبد القاهر وابن رشيق وغيرهم، وإنما السبيلُ كتب الفلاسفة والمناطقة كالفارابي وابن سينا وابن رشد الذين استطاع حازم تمثُّل أعمالهم تمثُّلا علميا[2] دقيقا ومتميزا، واستثمر ما استوعبه من ذلك في ميدان البلاغة ونقد الشعر.

لقد تقلب حازم في بيئات مختلفة، فإن كان ميلاده كما أسلفنا في قرطاجنَّة بالأندلس، فإن مُكْثَه بها لم يدم طويلا، بسبب الظروف المتردّية الصعبة التي مرت بها تلك البلاد في عصره ،لذلك" اضطُر ككثير من مواطنيه إلى مفارقة وطنه ومسقط رأسه، مهاجرا إلى المغرب"[3], فرارا ولواذا بالأمير المغربي، وطلبا للسلامة والأمان.

ومن سوء حظ المهاجرين من الأندلس إلى المغرب ،و منهم حازم ،أن الأوضاع فيها لم تكن بأحسن مما خلفوه وراء ظهورهم ، فقد كان "ينتاب المغرب الأقصى في تلك الظروف اضطرابات سياسية عنيفة "[4] حملت الكثيرين منهم على المغادرة و الانتقال من جديد ،" و قد كانت الوجهة ... ... بجاية أو تونس لما يرجونه بالإقامة في إحداهما من عيش آمن "[5] ،و من بين هؤلاء النازحين من اختار تونس محطا لآماله كحازم القرطاجي، الذي يُعتقد أنه سافر وحده من مراكش إلى عاصمة الدولة الحفصية ، و سنُّه لا يتجاوز الثلاثين حينذاك[6] ،أي أنه دخلها في حدود سنة 638هـــ أو سنة سنة 639هـــ ،و بها قضى بقية عمره و أيامه ،إلى أن توفي عن عمر يناهز ستا و سبعين سنة " قضاها في البحث و الدرس ،و لم تذكر المصادر ...أي تفصيل عن قبره أو مكان دفنه "[7] .

هذا هو **حازم القرطاجي** بإيجاز و اختصار ، اقتصرنا على ذكر طرف مما توافر من أخباره ،و أصناف معارفه التي تراوحت بين العلوم الشرعية،و العلوم اللغوية و اللسانية و الأدبية ،و العلوم العقلية و المنطقية الفلسفية العربية و اليونانية ، والحق أن أخباره ليست "من الكثرة ،و لا الآراء فيها من

---

[1]: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1،عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1400هـ/1980م ، ص0 9.
[2]: يراجع: نفسه، ص 50.
[3]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 55 مقدمة التحقيق.
[4]: م.ن، ص59 من مقدمة التحقيق.
[5]: م.ن. ص.ن.
[6]: يراجع :حازم القرطاجني ،المصدر السابق ،ص59 من مقدمة المحقق..
[7]: م.ن ،ص 71 مقدمة التحقيق.

الاختلاف بحيث تكون موضوعا للاجتهاد و الترجيح "[1] و الموازنة ،و الذي يهمنا هو إطباق أقوال المتقدمين و المتأخرين على أنه كان عالما و ناقدا متميزا ،أحاط بمحاولات النقاد و البلاغيين و الفلاسفة السابقين عليه الغرب واليونانيين،كما اعتُبر " أول من حاول محاولة جادة موفقة إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة ......إلى الشعر العربي و مشكلاته "[2] ،و بها حاول معالجة كثير من قضاياه ، بل قد عدَّ نفسه مسئولا إتمام مسيرة سابقيه ،و طمح إلى ذلك في كتابه ‘‘منهاج البلغاء و سراج الأدباء‘‘ ،بعد أن ذكر مطمَح ابن سينا ،الذي "قال عند فراغه من تلخيص كتاب فن الشعر ....ولا يبعُدُ أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق ،وفي علم الشعر... كلاما شديد التحصيل و التفصيل " [3] ،ثم أَعقب هذا العزم بقوله- بعد أن رأى أن شيخه ابن سينا لم يفعل يفعل ما عزم عليه -"و قد ذكرت في هدا الكتاب من هذه الصناعة (علم الشعر) ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا"[4] ونوى على التأليف فيه .

انطلق حازم في مشروعه هذا (إكمال ما بدأه الأولون في نقد الشعر و علمه) من ثقافة متعددة ،و معارف مختلفة الألوان و الأطياف ،تجلت بوضوح في عمله ‘‘منهاج البلغاء‘‘ ،الذي خصّص فيه مساحة لعلم العروض ،و هي المساحة التي تهمنا إضاءتها و تغطيتها من هذا المشروع الحازمي إن صح القول،والحق الذي لا اختلاف عليه،أن سفره هذا — منهاج البلغاء- " قد ... ظل مجهولا ...لمدة طويلة ،[وبظهوره] ظهر كتاب مهمٌّ من كتب النقد والبلاغة ،لتميُّزه في مضمونه ، ومنهاج مؤلفه ،وطريقة عرضه ،ولوضوح تأثُّر مؤلِّفه بالمنابع المختلفة لثقافته من فقه ونحو وبلاغة ومنطق وفلسفة "[5] وموسيقى وغيرها من العلوم والفنون، "وقد ظهر تأثير ثقافته المنطقية ،وتأثُّره بالثقافة اليونانية واضحا،حيث انعكست دراسته لكتب أرسطو في المنطق والخطابة والشعر،عبر شروحات ابن رشد والفارابي وابن سينا على كتابه "[6] فن الشعر، الذي احتفلت به الثقافة العربية احتفالا كثيرا في متأخر عصورها.

ينقسم ‘‘منهاج البلغاء وسراج الأدباء‘‘ "إلى أربعة أقسام :الأول (الذي يُظن أنه تحدّث فيه عن الألفاظ وأجزاء العبارة،وطرق الأداء)مفقود ،لذلك يبدأ الكتاب من القسم الثاني الخاص بالمعاني

---

[1]: سعد مصلوح ،حازم و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر ،ص 9.
[2]: م.ن ،ص 60.
[3]: حازم القرطاجي ،منهاج البلغاء ص69 .
[4]: م.ن ،ص70.

[5]: نخبة من المؤلفين ،الموسوعة العربية العالمية ،تقديم :سعد بن عبد الرحمان البازعي ،ط2 ،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ،1419 هـ/1999م ، ج24 ،ص293.
[6]:م.ن ،ص.ن.

،ويليه القسم الثالث الخاص بالمباني ،ويختمه بالرابع الخاص بالأسلوب ،وقد أظهر حازم تميزا واضحا في تنظيمه لمادة كتابه على أساس منهجي دقيق ،وأظهر أصالته في تحليله الدقيق والعميق" [1] لمختلف القضايا والمسائل البلاغية والنقدية،و لا بأس من أن نورد لإحسان عباس كلاما عن تسمية المنهاج وتقسيماته ،قال :"سمى حازم كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)،وجعل عنوانات[عناوين] الفصول والفقرات هكذا على التوالي :منهج – معلَم – إضاءة – تنوير – مَعرَف- مأمٌّ "[2] ،و إن كان الأكبر هو القسم ، و" **المنهج** أو (**المنهاج**) هو الطريق الواسعة ، ولذلك كان كل فصل بهذا العنوان...،وعلى طول هذا الطريق ""**مَعْلَمٌ**"" أي إشارة تدل على (طريق العلم)، و ""**مَعْرَفٌ** "" أي إشارة تدل على (معرفة)" [3] تهدي القارئ إليها .

أما عن الفرق بين المعلم والمعرف ،فإن "المَعلَم يوميءُ إلى القواعد التي تستند إلى شؤون الذهن والقواعد المتصلة بالتفريعات المنطقية ،وأن المعرف يدل في الغالب على التقديرات النفسية، أما ""**المَأَمُّ**"" فإنه يدل على مذهب يفضي إلى غاية أو مقصد،وهذه المصطلحات الثلاثة متصلة من عنوان الكتاب "[4] أو القسم الأول من العنوان (منهاج البلغاء) ،والقسم الثاني للعنوان (سراج الأدباء) ، "وهذا **السراج** هو الذي يمنح الماشي على المنهاج ""**إضاءة**"" و ""**تنويرا**""، والفرق بينهما أن الإضاءة أقل سطوعا من التنوير،فكل فقرة تحمل عنوان إضاءة فهي بسط لفكرة فرعية،وكل تنوير هو مزيد بسط لفكرة جزئية قد تجيء في الإضاءة نفسها"[5] ليزيدها بيانا ووضوحا.

وليس يخفى ما في هذا التقسيم من الجدَّة والابتكار ،والخروج عن ما هو مألوف في طرائق التأليف لدى العرب ،ولدى سابقيه من العروضيين ، و إن كانت محاولاتهم في هذا العلم (علم العروض) – و التي أشرنا في هذا المدخل إلى نماذج منها – قد تراوحت بين التأصيل و التقعيد ، و بين محاولة البعث و التجديد و النقد ،و بين الطموح إلى التيسير و التقريب في التآليف التعليمية ، دون إبداء نقد صريح أو عميق ،فما المقام الذي يمكن أن تتبوأه محاولة صاحب المنهاج العروضية ، و أين يتسنى تصنيفها في مسيرة الدرس العروضي العربي ؟، بعد أن تبيّنت بعض الملامح الفكرية و العلمية الثقافية لهذا الرجل ، و بعض نواياه و مطامحه ،وطريقته في تنظيم عمله وتقسيمه ،كل هذا

---

[1]:م.ن ،ص.ن.

[2]:إحسان عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ،ط2 ،دار الشروق ،عمان ،الأردن،1993م ،ص581.

[3]:م.ن ،ص.ن.

[4]:م.ن ، ص 582،281.

[5]:م.ن ، ص582.

مُوكل إلى الدراسة التفصيلية لقضايا العروض التي ناقشها حازم ،و الحكمُ ما ستفضي إليه بعد ذلك إن شاء الله تعالى.

الفصل الأول:جديد المصطلحات العروضية عند حازم القرطاجني:

- مبـــادئ اصطـــلاحيّةٌ عَـــامّة
- المصطلحات العروضيّة الجديدة عند حازم القرطاجني:معانيها ووظيفتُها في الدّرس العروضي

الفصل الأول:

جديد المصطلحات العروضية عند حازم القرطاجني :

تعد الإحاطة بالمنظومة الاصطلاحيةِ التي يمتلكها كل علم أو فن ،ومعرفة مفاهيمها وجذورها معرفة دقيقة وعميقة ،مفتاحا أساسيا لتفهم دقائق هذا العلم ،والتوغل في جزئياته وتفاصيله ،ومعينا أمينا على التَّبَحّر فيه، ومناقشة أفكاره وقضاياه ،ولئن كانت حيوية لغة ما من اللغات ،في حضارة من الحضارات ،يمكن أن تقاس بمدى قدرتها على استيعاب العلوم والفنون ،وإمدادها بما تتطلب مسمَّيّاتها الدقيقة والجليلة من أسماء واصطلاحات ،فإن حيوية علم ما من هذه العلوم ،قد تقاس هي الأخرى بمدى تكَشُّفهِ عن حقائق ومسميات تّجدّ باستمرار ،وتلحّ على لغة القوم لأجل أن توفر لها مصطلحات جديدة ،تحتوي معانيها الحادثة عن التطور والتجدّد المستمر ،الذي يشهده هذا العلم ، أو يعيشه ذاك الفن ,مما يجعل اللغة مطالبة دائما بمواكبة هذا النشاط الفكري البشري ،وإن لم تتمكن من هذه المسايرة ، عدّت لغة ميّتة ،أو قاصرة وعاجزة عن أن تكون لغة علم وحضارة ،و ازدهار وفن !.

وبذلك قد يوصم العلم الذي يكتفي بمصطلحات واضعيه الذين اكتشفوه أول مرة أو دوَّنوه ، ويعتبر علما جامدا غير قابل للتجدّد أو الاستمرار.

إن حاملي اللغة ومستعمليها ،كما أنهم مسؤولون عن النشاط العلميّ والفكريّ في الأمّة، مسئولون عن تطوير هذه اللغة ،وتفجير إمكاناتها الكامنة ،وأحد مظاهر هذا التطوير: وضع الاصطلاحات الجديدة التي يتطلبها راهن العلم وواقعه ،لكن هذا النشاط يتطلب جهة فاعلة ما ،تتفق على وضع قوانينَ تحكمه ،وترسم له مبادئ يسير وفقها ،حتى لا يصبح مجرد ارتجال فرداني يؤدّي إلى الاضطراب والخلط ،لذلك بدا لنا أن نقدّم بين يدي الحديث عن جديد المصطلحات العروضية عند حازم ،أو قل التّسميات العروضية الجديدة ،حديثا عن مبادئ عامة في الاصطلاح يكون تمهيدا وإضاءة لما يأتي بعده في هذا الفصل.

1-1- مبادئ اصطلاحية عامة :

لا مرية في أن قضية الاصطلاح ،قضية جوهرية وأساسية ،ويكتنفها قسط غير قليل من الصعوبة والتعقيد، أما الاهتمام بها، والإحساس بخطورتها فهو في تنامٍ مستمرٍّ متزايد ،رغم أنها ليست مسألة جديدة على ساحة العلم ،فقد عرفها علماء العرب القدماء،وعرّفها أحدهم تحت اسم "**الاصطلاح** " على النحو الآتي :"هو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول،وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما"[1] ،أو لما بين المسميين من الأوصاف التي يمكن أن يشترك فيها المسمى القديم(الأصلي الأول) مع المسمى الجديد(الفرعي المصطلح على تسميته)، "ويوضح التعريف سمتين أساسيتين من سمات المصطلح:

1- المصطلح لا يكون إلا عند اتفاق المتخصصين المعنييّن على دلالة الدقيقة .

2- والمصطلح يختلف عن كلمات أخرى في اللغة العامة ،نتيجة تغير دلالي ... يجعلها مصطلحا ذا دلالة خاصة ومحددة "[2]يتم الاتفاق عليها ،و يظهر أن صعوبة المهمة (مهمة الاصطلاح) تكمن في الاتفاق وطرائق التوصل إليه وتحقيقه.

ويمكن للتعريف السابق أن يوحي إلينا بفكرة جزئية تندرج تحت السمة الثانية من سمات المصطلح السابقة ،وهو أن للغة مجالين للاستخدام ، ففي "المجال الأول ،تستخدم الألفاظ بمعانيها الأصلية المادية والاجتماعية ،وهي نفس المعاني التي تشير إليها معاجم اللغة ... ،وفي المجال الثاني [الاصطلاح] ترد الكلمات بدلالات جديدة ،اقتضاها التطورالفكري والحضاري الذي عرفه المجتمع العربي الإسلامي"[3] ،وهذا يعني أن لكل مصطلح خلفية لغوية، تدرّج أو نبع منها، ووفق هذا كان يسير العلماء المسلمون (علماء اللغة والأدب والبلاغة والتفسير) "حين يسألون عن دلالة مفردة من مفردات اللغة،أن يبدأوا بتحديد الحقل الدّلالي الذي تستعمل فيه اللفظة،فيقولون: إن الكلمة تعني في اللغة كذا وكذا ...وتعني في الاصطلاح كذا وكذا" [4]، وكلما كان المعنى الاصطلاحي وطيد الصلة ، وواضح العلاقة بمعناه وحقله اللغوي ،كان أكثر أصالة ،وأوضح دلالة في التعبير عن المسمّى المقصود به ،والموضوع له.

---

[1] :على بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات ،تحقيق وتقديم وفهرسة:إبراهيم الأبياري،ط1،دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1998م،ص44 .

[2]: م.ن، ص.ن.

[3]: إدريس نقوري،مدخل إلى علم الاصطلاح،ط1،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء، المغرب، 1417هـ /1997 م ، ص9.

[4] : م.ن ،ص.ن.

لقد شهدت الأمة العربية الإسلامية نشاطا اصطلاحيا دؤوبا منذ أيامها الأولى،"فقد جاء الإسلام بمفاهيم فلسفية ودينية واقتصادية واجتماعية وعلمية جديدة،واستجابت اللغة العربية لهذه المفاهيم ،بتوليد المصطلحات التي تعبر"[1] عنها، بما تسمح به خصوبة هذه اللغة،التي ظلت "لغة العلم لقرون عديدة ، خلال ما يسمى في أوربا بالقرون الوسطى ،ولقد وضع العلماء والمخترعون و المكتشفون والباحثون المسلمون آلاف المصطلحات العلمية والتقنية باللغة العربية،احتوتها الكتب والأبحاث، والرسائل العلمية ،والمعاجم العامة والمتخصّصة"[2]،وفي هذا ما يعضد ما ذهب إليه أحد الدارسين من أن المصطلحات" لم تنشأ بكيفية تلقائية،وإنما نتيجة ضرورة اجتماعية مُلِحّة،وجهود فكرية وعلمية مُضنية،خضعت لمراحل التطور..." [3] الحاصل في الحياة العلمية والفكرية.

كما يمكن أن نستخلص منه حقيقة واضحة مُفادها أن الأمة العربية الإسلامية – مُمثّلة في علمائها في جميع الميادين– ، قد عرفت الاصطلاح كممارسة حيوية علمية منتجة،قبل أن تعرفه قواعد وقوانين وأسسا ينبني عليها هذا العمل ،وإن كان الأمران لديهم متداخلين غير متمايزين(الاصطلاح ، والتقنين له)،بخلاف ما عليه الحال في عصرنا الحاضر، الذي أدى بما حصل فيه من تقدم علمي متسارع إلى اهتمام متزايد بقضية المصطلحات[4]،بشقيها النظري والعملي ، والنظري هو ما يدعى :علم المصطلحية،و"يمكن تعريفه بصورة عامة بـــ : العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها" [5]، أما العملي فهو وضع المصطلحات وإعدادها،وتندرج ضمنه"جميع الفعاليات المتصلة بجمع المصطلحات وتحليلها وتنسيقها،ومعرفة مرادفاتها وتعريفاتها باللغة ذاتها، أو مقابلاتها بلغة أخرى،وكذلك جمع المفاهيم الخاصة بحقل معين من حقول المعرفة،ودراسة العلاقة بين هذه المفاهيم"[6]،وقد يتمخض هذا عن وضع معجمات وقواميس خاصة بمصطلحات كل علم على حدة،وإعطائها تعريفات وتحديدات انطلاقا من اللغة وصولا إلى الاصطلاح.

إن بين اللغة والاصطلاح اجتماعا من وجه،وافتراقا من وجه آخر،فهو يجتمع مع اللغة في كونه "لغة تتميز بمقومات المفردات اللغوية العامة،لأنه جزء من اللغة،...يسري على ألفاظه ومفرداته ما يسري على كلمات اللغة من قوانين وأحوال و تبدّلات" [7]،ويفترق عنها في "أنه استعمال خاص

[1]:علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ط2،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1987م،ص17، 18.
[2]:م.ن ،ص87.
[3]:إدريس نقوري،مدخل إلى علم الاصطلاح،ص19.
[4]:يراجع:محمود فهمي حجازي،الأسس اللغوية لعلم المصطلح،ص16.
[5]:علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ص18،17.
[6]: م.ن،ص33.
[7]:إدريس نقوري،مدخل إلى علم الاصطلاح،ص76.

لمفردات اللغة، ينقلها من سياقها العام إلى سياق خاص ،ويجعل من ثم للألفاظ والتعبيرات مدلولات جديدة ،تختلف ... عن المدلولات اللغوية أو الأصلية" [1] ،إلا أن عملية النقل هذه،والتي تُمارَس ضمن نشاط الاصطلاح، لا تتم إلا في ضوء قوانين وشروط ضابطة ،لعل أهمها ينحصر في:

"1- وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين الدلالة اللغوية ،والدلالة الاصطلاحية ...

2- تواطؤ الخاصة :طائفة من العلماء والمختصين على اعتبار المفردة أو المفردات اللغوية مصطلحا أو مصطلحات علمية...

3- قدرة اللفظ على الإيفاء بالدلالة الاصطلاحية الجديدة ،و كفاءته من حيث تبليغ الدلالة وتوضيحها...

4- ضرورة انتماء المفردة اللغوية إلى الحقل المعرفي المحدّد،واتصالها بلغته العلمية،ومنظومته التعبيرية ..."[2] ،وهذه جملة شروط تنبغي مراعاتها لدى القيام بوضع مصطلحات جديدة، ويمكن الاطمئنان إلى أن المصطلح إذا وضع بمراعاتها كان أكثر مصداقية وعلمية وقبولا في الوسط الذي وضع له،ويعزَّز كلُّ هذا، بزيادة اشتراطات أخرى ، تنأى بنا عن الخلط والتداخل بين المصطلحات والمفاهيم ،بالتأكيد على أنه "ينبغي تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل،وعدم تمثيل المفهوم الواحد ،أو الشيء الواحد، بأكثر من مصطلح،[رغم أننا]لا نجد مصطلحات مثالية يتوفر فيها هذان الشرطان بكل دقة"[3] دقة"[3] ، وتنضاف إلى جميع هذا، شروط أخرى يمكن أن تعدّ تحسينية،وهي أن يكون المصطلح دالاّ دلالة صريحة ودقيقة عن المفهوم، دون تلغيز أو إغماض،كما ينبغي أن يكون لفظا مفردا أو تركيبا،لا عبارة طويلة تعتمد الإيحاء والوصف[4] للمفاهيم والأشياء.

إذن: ليست مهمّة الاصطلاح مهمّة شخص واحد ،يضطلع بها بمفرده ،أو يقوم بها كل ّعلى حدة،بل هي عملية تقوم بالأساس على ما توحي به كلمة (**الاصطلاح**) نفسها من معنى التواطؤ والاتفاق بين جماعة ما، كما أوميءَ إلى ذلك في شروط هذه العملية ،ولعل مما يفاقم هذه المشكلة (مشكلة الاصطلاح)،هو التنكّب عن هذه الشروط جملة،أو الإخلال ببعضها على الأقل،مما يضع الباحث في أي علم، أمام موجة صاخبة لا ضابط لها من المصطلحات المتضاربة والمتباينة وحتى المترادفة لمفهوم ومسمًّى واحد،إنْ في العصور القديمة،وما أكثر ما يعانى من ذلك في عصورنا المتأخرة.

---

[1]:م.ن،ص77.

[2]:إدريس نقوري،مرجع سابق،ص77.

[3]:علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ص68.

[4]:يراجع: محمود فهمي حجازي ،الأسس اللغوية لعلم المصطلح ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،مصر ،ص14، 15.

هنا تبرز أهمية المجامع اللغوية [*] وخطورتها،ودورها في التقليل من المآزق الاصطلاحية ،لكونها تجمُّعا يمكن أن يلتقي فيه نخبة من المثقفين، في تخصصات مختلفة ،ويمكنها أن تحدّ من فوضى الارتجالية و الفردانية في وضع المصطلحات ،بالنص على شروط لذلك ضمن قراراتها،كالذي قرره مجمع اللغة العربية بالقاهرة [**] ،في مجال المصطلحات مثلا أنه : "-تفضَّل الاصطلاحات العربية القديمة على الجديدة إلا إذا شاعت

و- تفضل الكلمة الواحدة على الكلمتين فأكثر عند وضع اصطلاح جديد "[1] ، بمعنى أنه ينبغي أولا: استقراء التراث العربي ومَسْحه ،والتنقيب فيه عن مصطلحات قد يكون وضعها علماؤنا القدماء ،فيكفينا ذلك مهمة البحث عن مصطلح جديد ، وإن لم نجد ذلك ، فعندها يمكننا أن نفكر ونصطلح على شيء جديد،لكن المشكلة كما يلمّح علي القاسمي : "أن علماءنا الشباب يفضلون الرجوع إلى المصادر الحداثية "[2]على تحمّل مشقّة التنقيب في التراث القديم ،ويرجع القاسمي هذا الأمر إلى جملة أسباب من بينها:

"-الانقطاع بين التراث والمعاصرة

- أن معظم كتب التراث مخطوطة و لم تنشر، وليست متوفرة في المكتبات العامة

- أن كتب التراث لا تدرّس في المدارس"[3] ، وينتج عن هذا كله "أن العلماء والباحثين العرب يضعون بعض المصطلحات التي سبق أن وضعت على وجه آخر في تراثنا العلمي"[4] ، وفي هذا مالا يخفى من التخبّط والخلط ،ويقاس على هذا في تعرّف ما تعانيه المنظومة المصطلحية العربية في وقتنا الراهن،إذ

---

[1]: م.ن،ص240،241.

[2]:علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ص87.

[*]:جاء في الموسوعة العربية العالمية ،ج22،ص266 ،أن المجامع اللغوية مؤسسات علمية بحثية تعنى بالمصطلح وشؤون التعريب واللغة،في جميع مجالات المعرفة الإنسانية.

[**]:هو من بين المجامع اللغوية العربية الكثيرة،أنشيء في عام 1892 في القاهرة،وضم نخبة من علماء مصر آنذاك،ولكنه عطل بعد سنوات،وعام 1938م،أبدل اسمه إلى مجمع فؤاد الأول للغة العربية، وكان أول أعماله إصدار مجلة ظهر جزؤها الأول عام1934م،وفيها مجموعة من القرارات العلمية ،كقرار التضمين،والتعريب،..وقد أصدر كثيرا من المصطلحات التي أقرها،وما زال يصدر مجلته التي تضم البحوث والقرارات والمصطلحات الجديدة،ونذكر إلى جواره:المجمع العلي العربي في دمشق،وهو أول مجمع علمي يقوم في الأقطار العربية،وقد عقد أول اجتماع له عام1919م،...وكان من أوائل أعماله:إصلاح لغة الدواوين،وتعريب كثير من الألفاظ،وتزويد المصالح الحكومية بما تحتاجه من مصطلحات،...تم التوحيد بينه وبين مجمع اللغة العربية في القاهرة،عام1960 ،ولكنه عاد إلى ما كان عليه بعد الانفصال بعد عام،وظل يؤدي رسالته إلى هذا اليوم. كما نشير إلى المجمع العلمي العراقي الذي لم يظهر إلا في أواخر1947م،ويضم لجانا علمية للمصطلحات العلمية والمعاجم والمجلة والترجمة ،وكذا مجمع اللغة العربية الأردني الذي تأسس سنة1976م،وكان أهم مشاريعه :تعريب العلوم في الجامعات،وتعريب المصطلحات في دوائر الدولة،ومعه نذكر مجمع اللغة العربية في السودان،تأسس عام 1993،وكان أول أنشطته التي مارسها:إقامة دورات تدريبية للمذيعين والمذيعات،...كم نلفت النظر إلى المكتب الدائم لتنسيق التعريب بالرباط،،انعقد مؤتمره الأول في الرباط في أفريل1961م،وقد نسق هذا المكتب ووحد مصطلحات عشرين علما إلى حدود عام 1981م،ويصدر مجلة اللسان العربي منذ1964م،ولا تعمل هذه المجامع على انفراد،وإنما يجمعها اتحاد المجامع العربية، الذي كان أول مؤتمر له بدمشق سنة 1956م. تراجع في هذا كله الموسوعة العربية العالمية،ج22،ص266وما بعدها.

[3]:م.ن ، ص88.87.

[4]:م.ن ، ص.ن.

"إن المصطلحات الموضوعة قد تبقى حبرا على ورق،أي في بطون المعاجم والكتب،في حين يستخدم الناس أو مستخدمو المصطلحات كلمات غيرها" [1] يستطيبونها ،ويرونها أكثر أصالة وأوفق في التعبير عن المراد، وأوفى بالغرض.

بقي أن نشير هنا ،إلى بعض الوسائل والطرائق التي يتوصل بها إلى وضع مصطلحات جديدة ومنها:

1 - الاشتقاق: وهو صياغة لفظة من لفظة أخرى ،على أن يكون هناك تناسب بينهما في اللفظ والمعنى.

2 - المجاز:ويعني لدى علماء البيان الانتقال بالكلمة من معناها الأصلي إلى معنى جديد ،أي نقلها من سياقها اللغوي الأصلي، واستعمالها في معنى يناسبه أو يشابهه.

3 - التعريب:ويعني نقل اللفظ الأجنبي إلى اللغة العربية دون تغيير ،ويسمى اللفظ دخيلا،أو مع تغييرات معينة ... ويسمى معرّبا.

4 - الترجمة:وهي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه.

5 - النحت:هو انتزاع كلمة من كلمتين أو أكثر، على أن يكون تناسب في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه[2].

باتباع واحدة من هذه الطرق أو الوسائل أو الإمكانات اللغوية المتاحة،وفق الشروط التي سلف ذكرها ، يتسنى لنا تلبية متطلبات العلوم و مستجداتها، وتزويدها بما تحتاج إليه من تسميات واصطلاحات جديدة ،بعد الرجوع إلى التراث وبحثه،و" لا يقتصر البحث في المصطلحات في التراث العربي، على قطاعات معرفية محدودة،بل يتناول بالضرورة كل فروع المعرفة المدونة باللغة العربية،على مدى عدة قرون،منذ بداية الحركة العلمية في إطار الإسلام ،و حتى بداية الاتصال الحديث بالحضارة الغربية"[3]والاحتكاك بها احتكاكا غير مباشر بالترجمة ،أو مباشر بالبعثات العلمية.

نؤكد في الأخير ملاحظة أساسية مهمة ، ابتغينا إبداءها والنصَّ عليها بوضوح في هذا السياق،وهي أن الاصطلاح ليس عملا ارتجاليا فرديا البتة،بل هو نشاط علمي جماعي ينبني على الاتفاق والتواضع كشرط أول وأساس ،تأتي في إثره بقية الشروط والمعايير المختلفة ،ولعل كثيرا من أمور فوضى المصطلح الواقعة في عالمنا العربي الآن،مرجعها إلى فقدان هذا الشرط ،ومما يزيد هذه المشكلة تفاقما ،ويساعد على تضخم بنك المصطلحات العربية ، هو كـــون" اللغة العربية أقدر

---

[1]:م.ن ،ص89.

[2]:يراجع،م.ن،ص98 إلى غاية 101.وكذا: محمود فهمي،الأسس اللغوية لعلم المصطلح، صفحات:35إلى 87.

[3]: محمود فهمي حجازي،الأسس اللغوية لعلم المصطلح،ص28.

اللغات على وضع المصطلحات وتوليدها واشتقاقها ونحتها وتطويرها،وذلك للعلاقة القائمة بين الصيغ الصرفية العربية ،والمفاهيم العامة للوجود..."[1] ، وهذا،وإن كان دليلا صارخا على حيوية اللغة العربية ،وقدرتها على المواكبة والتجدُّد والاستيعاب، ينقلب بسوء الاستغلال إلى منقصة ومثلبة،تجر متاعب وتعقيدات، ولو على علوم وفنون طبيعتها البساطة والطرافة واليسر،مما يقتضي وضع مبادئ أخرى يوقّف عندها،ويُتقيّد بها في ذلك منها "– مبدأ الانطلاق من المصطلحات للوصول إلى المفاهيم

– ومبدأ الاقتصاد في اللغة عند وضع المصطلحات،تحقيقا للسهولة في الأداء والاستيعاب

– ومبدأ الأخذ بالاستعمال اللغوي وما جرى عليه العرف من المصطلحات ،وعدم تغييرها إلا لأسباب وجيهة"[2]، وبالتزام هذه المبادئ،والتقيد بهذه المعايير والأسس في وضع مصطلحاتنا الجديدة ،يمكننا أن نستشرف واقعا مختلفا ومريحا للمصطلح العربي في جميع العلوم والفنون،بما فيها علم العروض وموسيقى الشعر ،الذي يعيش كغيره تضاربا وتداخلا وخلطا في منظومته المصطلحية ،للأسباب التي تم الإلماع إلى بعضها في هذه الإضاءة المتعمَّد تقديمها كتمهيد للحديث عن جديد المصطلحات — أو بتعبير أدق : التسميات — العروضية ،التي جاء بها حازم القرطاجني ، لنسلط عليها فحصا أعمق ،حتى نتبين مدى مشروعيتها ومطابقتها لما تم توضيحه من معايير وشروط وأسس، ومن ثم قبولها أو ردّها ، أو طرحها كمقترحات يمكن الإفادة منها في تيسير الدرس العروضي على ما سنُبيّنه من بعد.

---

[1] علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ص37.

[2] :م.ن ،ص36.

2-1- المصطلحات العروضية الجديدة عند حازم القرطاجني:معانيها ووظائفها في الدرس العروضي:

يحظى الدرس العروضي بجمهرة اصطلاحية ثرية ومتميزة ،كما يعتري اصطلاحاته نصيب كبير من التعقيد والإغراب والغموض[1]، بدءا من تسمية هذا العلم نفسه "**علم العروض**" ومعنى هذه الكلمة ،وأسباب تسميته بهذا الاسم ،مما يوجد مبسوطا في كثير من كتب العروض [2] ،وقد يحملنا هذا على أن نطرح مع "محمد كشاش" تساؤلا نصّه:كيف استطاعت العربية مدّ العروض بما يحتاج إليه من مصطلحات ؟" [3]،ويجيب عن هذا التساؤل بقوله:"ما كان هذان العلمان (العروض والقافية)يرتبطان أشد الارتباط بموسيقى وقع أقدام الإبل ،وإيقاع خفقان الريح في الخباء،وصوت الأشطان بالبئر ،وأسس الخباء في وسط الصحراء،فقد أمست ألفاظها وأوصافها مادة اشتقوا منها مصطلحات العروض"[4]،وبتتبع ألقاب العروض وتسمياته و مصطلحاته ، نلمس ما يصّدق هذا ،ويبرهن عليه ،إذ إنها لا تكاد تخرج عن البيئة الصحراوية العربية ،ممثلة في: إنسانها وأعضائه وثيابه ،وفي الخيمة وبيت الشَّعر ،وفي الناقة والفرس.

أما **حازم القرطاجني** ،فإنه لم يفارق هذه المنظومة ،رغم ماجدّ لديه من اصطلاحات أو تسميات –بتعبير أدق-، إذ نراه مستمسكا بالرؤية نفسها ،حين يواصل تصور أن العرب " أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل ... مرتّبة ترتيبا يتزل من جهة موقعه من السمع ،متزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم،...بالنسبة إلى ما يدركه البصر،...فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها ،وهي بيوت الشَّعر ...بالأقاويل"[5] المنظومة الموزونة ،فبيت الشِّعر ومعانيه ، هو بيت الشَّعر مشتملا على ساكنيه.

ويتوخى الأمر نفسه بالنسبة إلى الوزن وتركيبه ونظامه ، لأنهم "قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متزّلة في إدراك السّمع متزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك

---

[1]:لذلك ظهرت بعض المحاولات لتبسيط مصطلحات العروض والقافية،عن طرية تقليص عدد هذه المصطلحات،ومن جملة المقترحات في هذا المضمار ،مقترحات الدكتور صفاء خلوصي،التي قدمها لمجمع اللغة العربية في القاهرة،والمجمع العلمي العراقي في اجتماعهما الموحد في بغداد،،وفيها اقترح التخلص من بعض المصطلحات كالفاصلة الصغرى والكبرى،ودعا إلى توحيد أسماء بعض الزحافات والعلل التي تقع في مواقع متشابهة كالعصب والإضمار والتذييل والتسبيغ ، واقترح اطراح بعض التسميات لأنها برأيه انقرضت،ولا تزال دارجة في كتب العروض،كالأثرم والأقصم والأثلم والأخرم والأجمِّ....،مناديا بعد باختزال التفاعيل إلى ثمانية بل عشر،.....ودعوته هذه شهيرة معروفة نكتفي بالإماءة العابرة إليها. يراجع :إميل بديع يعقوب،موسوعة علوم اللغة العربية ،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،2006م،مج4،من ص717 إلى 720.

[2]:يراجع على سبيل المثال:عبد العزيز عتيق،علم العروض والقافية ،ص11،10،وكذا:صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،دراسة تحليلية تطبيقية ،ط1،شركة الأيام ،القبة،الجزائر ،1996 م-1997 م،ص28.

[3]: محمد كشاش،مضارب اللغة ،من أين أتت المصطلحات في علم العروض،مجلة الناقد ،تشرين الثاني(نوفمبر)، 1994م ، ع77، ص36.

[4]: م.ن ، ص.ن.

[5]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص250،249.

البصر"[1] ،ووفق هذا بنيت أوزان الشعر لديهم ، "فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت [الشِّعرية]مقام الكسور لبيوت الشَّعر،وجعلوا اطِّراد الحركات فيها... بمترلة أقطار البيوت ،وجعلوا ملتقى كل قطرين ركنا ،وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه (البيت)منتهى شطر البيت ،وينقسم البيت عنده بنصفين بمترلة عمود البيت الموضوع وسطه،" [2] ، أما العروض والضرب فقد "وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا مترلة القائمتين في وسط الخباء..." [3] ، فلا غرابة إذن في أن تكون كثير من التسميات والألقاب مستمدة و مستوحاة من بيت الشَّعر والخباء وما حام حولهما ، وفضلا عن تلك المصطلحات الشهيرة ، نعثر لدى حازم على أسماء لا عهد للدرس العروضي بها،ولعله استند في وضع كثير منها إلى الرؤية التي أشرنا إليها،وعلى هذه التسميات نقتصر فيما يأتي:

1 – **الأرجل**[4]: لابد أولا من الوقوف على الجذور والمعاني اللغوية لكلمة **رِجْل** و **أرجُل** ،قبل البحث عن معناها الاصطلاحي ،وهذا ما سنتوخاه مع جميع المصطلحات و الألفاظ .

تذكر معاجم اللغة[5] لهذه الكلمة معاني لغوية كثيرة : منها أن الرجل قدم الإنسان وغيره ، وهي من أصل الفخذ إلى القدم ،والجمع أرجل ،وفلان قائم على رجل:إذا حزبه أمر فقام له ،والرّجل خلاف اليد ،ورجل القوس سيتّها السفلى ، ورجلا السهم : حرفاه،ورجل البحر: خليجه ، ويقال :لي في مالك رِجْل أي سهم ،والرِّجْل – على هذا المعنى– الطائفة من الشيء ، ومن معاني الرّجل أيضا :أنها الزمان ، والقرطاس الخالي ،أي الفارغ،وهي نصف الراوية من الخمر والزيت ،والرِّجْلة : القطعة من الوحش.

كل هذه من معاني كلمة رِجْل، التي جمعها أرجل ، وما استعملت للتعبير عنه في اللغة استعمالا أول، أما معناها في الاصطلاح عند حازم ، ف **الأرجل** هي المقاطع الصوتية التي يتألف منها الجزء أو التفعيلية ، يفهم هذا من قوله : "...الأسباب الخفيفة مع الأوتاد المجموعة والمفروقة...وتسمى هذه الأجزاء **الأرجل**... ولا يخلو التركيب من أن يكون من رجلين:سبب ووتد..." [6] ،فالأرجل هي أجزاء التفعيلية ،أي الأسباب والأوتاد،كل واحد منها رجل تقوم عليه التفعيلية وتبنى ، ولهذا صلة

---

[1]:المصدر نفسه،ص250.
[2]:م.ن،ص250،251.
[3]:م.ن ،ص251.
[4]:يراجع: المصدر السابق،ص.ن.
[5]:يراجع:ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل)،لسان العرب،تح:عبد الله علي الكبير،محمد أحمد حسب الله،هاشم محمد الشاذلي،دار المعارف،مصر مادة:[رجل]،ج3 ،ص1597 وما بعدها.وكذا:الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)،القاموس المحيط،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،مادة[الرجل]،(فصل الراء،باب الام)،ج3،ص381 وما بعدها.
وكذا:ابن فارس(أبو الحسين أحمد)،مجمل اللغة ،دراسة وتحقيق:زهير عبد المحسن سلطان،ط2،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ،1406 هـ/1986م ، [الرجل] ، ج2 ، ص422،423.
[6]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص236 و253.

بمعنى لغوي سبق ، وهو أن الرِّجْل ما يقوم عليه الإنسان وغيره ،وهي طائفة الشيء وجزء منه ،كما أن لها علاقة بالبيئة الصحراوية كباقي اصطلاحات العروض المعروفة ، لكون الرِّجل أيضا جزءا من القوس والسهم ، والرِّجلة منها تعني قطعة من الوحش .

وقد أشار محقق "المنهاج" إلى أن هذه الكلمة "لها عند حازم نفس المعنى المصطلح عليه لدى اليونان"[1] وذكر ابن سينا في "**كتاب الشفاء**" هذا المصطلح، لدى حديثه عما تألّف منه شعر اليونانيين وفلاسفتهم ، في قوله: "فإن الأقاويل الشعرية التي عملها عدّة من الفلاسفة ، ومنهم سقراط قد وُزنت إما بوزن(**إيلاجيا الثالث**) المؤلّف من أربعة عشر رجلا،وإما بوزن (**التروكي الرباعي**) المؤلف من ستة عشر رِجْلا"[2] ،وأتبع هذا بقوله :"وعلى هذا كان شعرهم المسمّى (**ديثورمبي**) ... وكان يؤلف من أربعة وعشرين رجلا وهي المقاطع " [3] ،ولا يبعد أن يكون حازم قد اقتنص هذا المصطلح من ابن سينا،ما دام متأثرا به ،وقارئا له ،وطامحا إلى أن يتم ما بدأه أو أشار إليه كما سبق أن بيّنا في مدخل هذا البحث.

وينقل ‘‘الأخضر جمعي’’ عن‘‘ابن سينا’’ توظيفه لهذا المصطلح في تعريف أجزاء التفاعيل ، أو عناصر البيت، يقول: "فلنعُدْ إلى أجزاء الشعر،وأولها ما علمته من المقطع الممدود والمقصور،وتسمى:"**أرجل البيت**" ،فالمقاطع المقصورة والممدودة التي يسميها أرجل البيت هي الأسباب والأوتاد عند العروضيين"[4] كما هو معلوم.

إن هذا المصطلح ،سوء عليه أكانت ترجمة لمصطلح يوناني ،أم وضعًا عربيا خالصا،فإن العلاقة بين معناه اللغوي والاصطلاحي ظاهرة بيّنة، تمنحه شيئا من الأصالة والشرعية ،وفائدته أنه يجمع ويختصر مصطلحين اثنين تحت لفظ واحد، نستخدمه عند الحديث عن تركّب الشعر وأجزائه،بدلا من ذكر الأسباب و الأوتاد عند عدم الحاجة إلى التفصيل،ونلاحظ مع "جابر عصفور" ،أن هذا المصطلح "قد ورد مجملا في كتابات ابن سينا،إلا أنه عند حازم يرد مفصّلا"[5]،ولا نعلم أحدا من العروضين سبق حازما إلى تفصيله واستعماله في حقل العروض ،لذا يعدُّ مصطلحا جديدا على العروض ،لأن ابن سينا لم يكن عروضيا،بل فيلسوفا بالدرجة الأولى .

---

[1]:م.ن ،ص103من مقدمة المحقق.

[2]:أرسطو طاليس،فن الشعر،مع الترجمة القديمة،وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد،ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه:عبد الرحمن بدوي،ط2،دار الثقافة،بيروت،لبنان1973 م،ص168 من كتاب الشفاء.

[3]:أبو علي بن سينا،كتاب الشفاء:ضمن ترجمة عبد الرحمن بدوي لفن الشعر لأرسطو،ص169.

[4]: الأخضر جمعي،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر 1999م،ص179، 180، نقلا عن جوامع علم الموسيقى لابن سينا.

[5]:جابر عصفور،مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي،ط4، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة،القاهرة ،مصر،1990م ، ص187.

وما دمنا نجد لهذا المصطلح أيضا ،حضورا في فن آخر هو على صلة بعلم العروض ، وهو فن الموسيقى، الذي يعرف الأرجل بأنها "نقرات الدَّور، ...و الدور النغمي:تأليف لحني" [1] كالأجزاء في بيت الشعر،فإننا نقدم على اقتراحه مصطلحا جديدا على العروض ودارسيه ،ونقبله من حازم القرطاجني،مكان ما اقترحه أحد الدارسين المعاصرين والذي يسّمي "كلا من **"فا"** و**"علن"** :نواة إيقاعية...لأنها [في رأيه] أدق وألصق بحركية الإيقاع من مصطلحات الخليل:السبب والوتد.." [2] ،لأننا نزعم أن مصطلح **"أرجل"** مع كونه قديما ،له صلة بعلم الإيقاع والموسيقى،ويفي بما يطمح إليه مقترح: النواة الإيقاعية،وهذا مطابق لما جاء في مبادئ وضع المصطلحات التي أشير إليها من قبل.

ومع هذا ،لا يفوتنا أن نبدي ملاحظة لافتة ،وهي تقليل حازم من استخدام لفظة "أرجل" في تناوله للقضايا العروضية إلا في القليل النادر ،كما أن ‘‘كمال أبو ديب‘‘ ،وقع في الأمر نفسه،مصرحا بأنه سيستخدم مصطلحي السبب والوتد ... بدل النواة الإيقاعية ،حين توضح هذه المصطلحات الخليلية القديمةُ الغرضَ بكفاءة [3]،أي أنه لا أحد استطاع – رغم المقترحات الجديدة التي يطرحها في مجال المصطلح – أن يتجاوز المصطلحات العروضية القديمة تجاوزا تامّا على الأقل ،ولعل الأمر راجع - كما أُلمِعَ إليه- إلى أن كثيرا من الاقتراحات الجديدة لا تتقيد بشروط أو بأهم شروط الاصطلاح الجديد ،ولا تحظى من الدارسين في الحقل الواحد باتفاق واجتماع ،مما يكاد يجعل لكل دارس مصطلحاته ، أو بالأحرى ألفاظه وتسمياته الخاصة به، سواء أستخدمها غيره واستطابها أم لا.

ولا نبارح لفظ "أرجل" ،وهو تسمية جديدة لأشياء قديمة ،حتى نجد مصطلحين أو اسمين في المجال نفسه [تركيب الأجزاء]، هما اسمان جديدان لشيئين جديدين ، وهما :

–السبب المتوالي[4]: تندرج تحت اسم "الأرجل" الأسباب والأوتاد، وهي المقاطع الصوتية المكوِّنة ، وتسميتها – طبعا- "نابعة من البيئة البدوية ،فالأسباب هي الحبال في الخيمة ، والأوتاد هي قطع الخشب التي تُثَبَّت فيها الحبال" [5] ، والمعهود لدى العروضيين أن يقسّموا هذه الأرجل إلى :سبب خفيف يشكله متحرك وساكن ،وسبب ثقيل يشكله متحركان ، ووتد مجموع يكونه متحركان بعدهما ساكن ، ووتد مفروق من متحركين بينهما ساكن ،وفاصلة صغرى هي ثلاثة متحركات

---

[1]: حسين علي محفوظ،قاموس الموسيقى العربية،دار الحرية للطباعة ،بغداد،العراق،1977 م، ص136و176.
[2]:كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص49.
[3]:يراجع :م.ن ،ص.ن.
[4]: يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص236.
[5]:صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري،ص33.

يعدها ساكن،وفاصلة كبرى من أربع متحركات وساكن [1] ، إلا أن حازما يزيد على السببين الخفيف والثقيل:سببا يسميه :**متواليا**.

بالعَوْدِ إلى بعض معاجم اللغة[2] ،نجد في مادة:[ولي] أن الموالاة:أن يتشاجر اثنان فيدخل ثالث بينهما للصلح ،ويكون له في أحدهما هوى فيواليه ،والمولى من معانيه :الجار والمحب والتابع،وتوالى الشيء : تَتَابَع ، والموالاة : المتابعة ،وتوالى عليه شهران أي تتابعا ،والفارس يوالي فارسين برمحه بطعنتين متواليتين ،أي يتابع بينهما قتلا،والوليّ:المطر يأتي بعد الوسميّ،... ،وهذه المعاني اللغوية لا تخرج في جملتها عن معنى التتابع ،ومجيء بعض الشيء في إثر بعض ،كما تعني نوعا من القرابة والولاء والميل.

وإذا جاوزنا هذا ،إلى ما تعنيه هذه الكلمة أو التركيب في الاصطلاح، نجد صاحب المنهاج ، يعرّف السبب المتوالي بأنه:"متحرّك يتوالى بعده ساكنان،نحو:قالْ بتسكين الام" [3] ، فسبب تسميته بالمتوالي كما هو واضح من التعريف ، أنه توالى فيه ساكنان أي تتابعا،وهذا معنى تقتضيه اللغة كما رأينا ،وفيه موالاة ساكن لمثله.

قد نسأل بعد هذا ،لماذا لم نسمّ السبب الثقيل – وقد توالى فيه متحركان – سببا متواليا للعلة نفسها وهي التوالي ؟، ونلحظ في هذا السؤال من التكلف مالا يخفى ،ولو فتحنا الباب لمثل هذا التساؤل ،لأعدنا النظر في كثير من التسميات و الاصطلاحات التي يظهر لنا فيها رأي آخر ،ثم إن السبب الثقيل سبق الاصطلاح عليه بهذا اللفظ ،واتفق على استعماله ،فما الداعي إلى إعادة النظر فيه ،كما أن الاصطلاح يتمتع بشيء من المرونة والفسحة ،كما أشار القرطاجني نفسه إلى ذلك ،من باب أنه "لاتشاحّ في الألفاظ"[4] بعبارته.

إن ما افتُرض من إمكانية تسمية المتحركات المتوالية سببا متواليا للعلة نفسها – وهي التتابع – سبق إليه "الفارابي أبو نصر" الفيلسوف الموسيقي، حين قال:" والسبب الثقيل متى أتبع بمتحرك، فلنسمه نحن[لعله يقصد الموسيقيين] السبب المتوالي،لتوالي المتحركات الثلاثة فيه"[5]، وهذا الاشتراك في في التسمية ،والاختلاف في المسمّى ،يخلق اضطرابا وتشويشا على المصطلح ،ويضعنا في مأزق الخلط

---

[1]: نفسه،ص33، 34.

[2]: يرجع إلى:ابن منظور ،لسان العرب،مادة[ولى]،ج6،ص4922 وما بعدها،والنص مأخوذ منه بتصرف.كما يراجع:الجوهري(إسماعيل بن حماد)،الصحاح،تاج اللغة وصحاح العربية،تح:أحمد عبد الغفور عطار،ط3،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،1404 هـ/1984م ،ج6، ص 2528.

[3]: يراجع :حازم القرطاجني، منهاج البلغاء،ص236و 253.

[4]:م.ن ،ص252.

[5]: الفارابي(أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)،كتاب الموسيقى الكبير ،تح وشرح:غطاس عبد الملك خشبة،مراجعة وتصدير:محمود أحمد الحفني،دار الكتاب العربي،القاهرة،مصر،ج2 ،ص1078.

و التداخل،خصوصا وأن المصطلحين يتحركان في حقلين يتاخم أحدهما الآخر،هما حقل الموسيقى وحقل العروض وموسيقى الشعر،مما قد يحمل على التفكير في حل، أو حتى في مصطلح توفيقي موحّد، ومرجع هذا الاشتراك فيما يبدو هو علة التسمية التي لم تخرج عن التتابع و التوالي ،توالي الساكنين في متوالي العروضيّين، ونقصد منهم حازما،وتوالي المتحركات في متوالي الموسيقيين،ونقصد الفارابي .

ويزداد الأمر تعقيدا عندما نصادف حقيقة أخرى ، فحواها أن السبب المتوالي بمفهوم القرطاجني ، له عند أهل الموسيقى اسم آخر، لعلة أخرى،وضّحها الفارابي بما جملته:"والسبب الخفيف متى أتبع بحرف ساكن سمي"الوتد المفرد ،"لانفراد المتحرك فيه"[1] ،وله تسمية أخرى أيضا ،هي الوتد المقرون لاقتران حرفين ساكنين فيه[2] ،ويسوغ لنا أن نطرح سؤالا مشابها لما طرحناه قبل ،وهو:ألا يمكن أن نسمي الوتد المجموع:وتدا مفردا لانفراد الساكن فيه،أو مقرونا لاقتران المتحركين، مادامت علة التسمية هي الانفراد أو الاقتران؟!.

وبالإمكان تجاوز هذا التساؤل ،إذا استذكرنا أن تسمية الوتد المجموع ومسمّاه سابقتان على الوتد المفرد أو المقرون ،فاستجداد مسمى الوتد المفرد فرض وضع تسمية جديدة له،بصرف النظر عن اسم الوتد المجموع،فلنتناس تسمية الوتد المفرد/المقرون للحظات،ولنفرغ لمصطلح السبب المتوالي بين العروض والموسيقى.

طرح كمال أبو ديب استفهاما مشروعا عن سرّ إهمال الخليل لما سمّاه المستفهِم : التتابع (/00) (أي السبب المتوالي عند حازم) ، وعن دلالة هذا الإهمال ،مادام هذا التتابع مكونا لغويا لا يمكن إنكار وجوده،رغم ندرة حدوثه في الشعر،لكنه غير منعدم،ويرد في القرآن الكريم [3] في مثل "غير المغضوب عليهم ولا الضالين"[4]،كما أن "بين أوزان الخليل الصرفية كما يعرضها سيبويه عددا لا بأس به يعكس صور كلمات يرد فيها التتابع المذكور "فالخليل"لم يعط أهمية للقيمة الكمية(/ 00)أو للفرق الكمي بينه وبين المكون (/0)"[5] ،أي:بين السبب المتوالي –كما دعاه حازم- والسبب الخفيف، الخفيف، ولعل فيما أثبته أبو ديب في خلال كلامه من ندرة ورود هذا السبب المتوالي- في الشعر ،ما قد يكشف عن سّر إهمال الخليل له في العروض،رغم إثباته إياه في ميدان آخر هو ميدان الصرف،لأن عمل الخليل العروضي وما وضع له من قواعد ، استند فيه إلى استقراء واقع الشعر العربي ،أو معظم

---

[1]: الفارابي،مرجع سابق،ج2،ص1078 ،وكذا حسين علي محفوظ،قاموس الموسيقى العربية،ص251.
[2]: يراجع:الفارابي،كتاب الموسيقى،ج2، هامشة رقم(1) من ص1078.
[3]: يراجع:كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص454.
[4]: سورة الفاتحة ،الآية:07.
[5]:كمال أبو ديب ، مرجع سابق،ص454.

الشعر العربي،فما وجده واردا فيه أثبته وأشار إليه،وما لم يهتد إلى وجوده في الشعر لم يثبته ضمن ميزان الشعر ،وإن وجد في غير الشعر كالنثر والقرآن،ونكتفي بهذا الفرض،حتى يثبت شيء آخر، وليس لنا أن ندعي فيه الصحة ، لكن قد تظهر وتتراءى مجانبة أبي ديب للصواب عندما ظن أن السبب المتوالي ،أو التتابع (/00) "خصيصة جذرية الأهمية ... أغفلها الدارسون – فيما أعلم – لعمل الخليل"[1] ،فمع الاحتفاظ بقوله"جذرية الأهمية"، يُرد قوله "أغفلها الدارسون"لأن حازما أثبتها وأعطاها تسمية ، وقد أحسن أبو ديب الاحتياط بقوله : فيما أعلم ،وهذا يبعده عن الملامة.

إن ندرة الشيء لا تعني انعدامه بالمرة ،بل تعني قلته وصعوبة الوقوع عليه ومصادفته إلا في النادر ،والسبب المتوالي – وإن كان نادرا – فبالإمكان مصادفته حتى في الشعر ،ودليلنا على هذا ،هو إمكانية حصوله في كلٍّ من:

– **مفاعيلن**: بعد القصر، وهو إسقاط ساكن السبب وتسكين متحركه لتصبح:مفاعيل،و تقطيعها (//0/00) = وتدا مجموعا + سببا متواليا.

– **فاعلاتن**:بعد التسبيغ،وهو زيادة ساكن إلى ما آخره سبب خفيف،فتصبح:فاعلاتان وترد إلى : فاعليّانْ ، وتقطيعها:(/0//0/00) = سببا خفيفا+ وتدا مجموعا+ سببا متواليا[2] .

وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن هذا "النوع الطويل(يقصد السبب المتوالي)لا يرى ألا في حالة الوقف،ولهذا لا نراه في الشعر العربي إلا في قافية بعض الأوزان ،بل نسبة شيوعه في قوافي الشعر العربي لا تكاد تجاوز :1%واحدا في المائة ،ونراه عادة في قوافي ...الرمل ،السريع،المتقارب ،مجزوء الكامل ، مجزوء الرمل"[3] ،وفي رؤيته الأخيرة هذه نظر ،لأن تفعيلة الضرب في الكامل مثلا تنتهي بوتد،فإذا أصبحت متفاعلان كانت(///0//00):وليس بالإمكان تجزئة الوتد (علان)لينفك منه سبب متوال كما نزعم،والأمر شبيه بهذا في السريع والمتقارب،أما"الرمل"فالأمر فيه صحيح على ما تقدم ،ويلاحظ أنيس "أن المقطع الطويل هو ذلك الذي يشتمل على حرف مدّ ،أما ذلك المقطع الذي ينتهي بصوتين ساكنين ، فلا يكاد يرد في قوافي الشعر العربي ،إلا إذا كان الصوتان الساكنان مدغمين " [4] ،وكل هذا الذي ذكره إبراهيم أنيس ،وضَّحه القرطاجني ،وزاد عليه ،بعد أن قدم ملاحظة عامة،وهي أن السبب المتوالي لا يقع إلا في نهايات أجزاء الضروب ،ومصرّعات الأعاريض [5]،والعروض التي "يمكن أن تبنى

---

[1]:م.ن ،ص.ن.
[2]:يراجع:الزمخشري،القسطاس،ص 31، 34، 35، 38، 39 .
[3]:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص148.
[4]:م.ن ،ص.ن.
[5]:يراجع ،حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص253.

على سبب متوالٍ... إذا صرّعت يسوغ أن يوقع فيها الكلم التي التقى فيها ساكنان بالإدغام بعد المدّ، فيكون الساكنان نهاية العروض ،ويكون مبدأ الشطر الثاني ثاني المتضاعفين ،وذلك نحو :...عروض مربع الكامل"[1] ،لكن التقاء الساكنين في العروض هو من قبيل التسامح،"وينبغي أن يسامح الشعراء في هذا،وألا يضايقوا فيه ،حيث يكونون مضطرين إلى ذكر اسم قد لزمه التشديد بعد المدّ،فأما إذا وجد مندوحة عن ذكر ذلك اللفظ...فينبغي له ألا يرتكب ذلك"[2] ،وفي اجتماع الضرب متوالي السبب مع غير المتوالي في قصيدة واحدة يقول صاحب المنهاج :"قد يجوز فيما بنيت قافيته على سبب غير مقوال ، أن يوالي السبب في بعض الضروب ،وإن كان ذلك مستقبحا" [3]،غير محبوب ولو في الشعر،بغض النظر عن كون هذا في السبب المتوالي أو الوتد المتضاعف الذي سنبينه بعد.

لقد وقف حازم من قبل أيضا عند ما سماه إبراهيم أنيس من بعد "المقطع المنتهي بصوتين ساكنين" ، وخالفه حين رأى حازم أنه قد يرد اجتماع ساكنين ،ويستساغ إذا كان الساكن الصامت الأول حرفا " مما يجري فيه الصوت ، ويكون التلفظ به قبل الساكن التالي له ،لكون ذلك الساكن توجد فيه مضارعة للحروف المصوتة من جهة ما يوجد له بعض تصويت ،و يوجد الهواء متسربا مع التلفظ به ، وذلك نحو:الهاء والعين والحاء وما جرى مجرى ذلك " [4] ، ومثّل لذلك بقول نابغة بني شيبان وعقب عليه "فبها يحوون أسلاب العدى ويصيدون عليها كل وحش

وينبغي ألا يعمل على هذا وإن كان وقع في أشعار العرب"[5] وصح عنهم.

ونستنتج من كلام القرطاجني السابق ، جملة من النتائج نلخصها كالآتي:

- يفضي السبب إلى اجتماع الساكنين في الشعر ،لكن في نهايات أجزاء الضروب ومصرّعات الأعاريض.

- يحصل السبب المتوالي في الأجزاء المنتهية بسبب خفيف.

- يحتمل أن يجتمع في القصيدة الواحدة ضرب توالى سببه مع ضرب لم يحصل فيه ذلك ، لكنه أمر مستقبح على كل حال ، ويذكرنا هذا – طبعا - بما ذهب إليه الجوهري من إجازة اجتماع أكثر من ضرب في القصيدة الواحدة ،كما جاء في المدخل .

- قد يتوالى السبب في العروض من غير تصريع ،ويسامح الشعراء في ذلك عند الضرورة .

---

[1]:م.ن ،ص262.
[2]:م.ن ،ص.ن.
[3]:م.ن ،ص261.
[4]:م.ن ،ص.ن.
[5]:م.ن ،ص261،262.

- يحتمل اجتماع الساكنين وإن كانا معا صامتين [1] ،لكن الأحسن أن يكون الحرف الساكن الأول مما يجري فيه الصوت ،ويتسرب الهواء مع التلفظ به حتى يشبه الحروف المصوتة.

ومهما يكن ، فإن السبب المتوالي ،لا يؤدي مطلقا إلى التقاء الساكنين في حشو الشعر ولا يسوِّغه ،ولعل هذا ما عناه صلاح يوسف عبد القادر ،بقوله:"لا يلتقي ساكنان في العربية إلا في نهاية الكلام"[2] ، إن كان يقصد "بالعربية" :الشعرَ ،وإلا ففي النثر والقرآن ما يردّ ذلك ، مثل قوله تعالى: "والصّافّات صفا"[3] ، وقوله: "ولا ءامّين البيت الحرام"[4] ، وليست كلمتا:الصّافّات وءآمين هما آخر الكلام ،ومثل هذا في القرآن والنثر كثير جدّا كصوافّ ويضارّ وغيرها....

تبيّن الآن ،أن ما سماه حازم : السبب المتوالي، يمكن أن يوجد في الشعر ،ومن ثَمَّ يحتاج إلى تسمية أو مصطلح يعبّر عنه ، ويسهّل التعامل معه في الشعر خاصة ، فهل يمكننا أن نخمّن أنه استمد تسميته هذه من الفارابي الذي بيّنّا في المدخل أنه كان شيخا من شيوخه بطريقة غير مباشرة ؟، لماذا وافقه في التسمية- إن كان أخذها عنه – وخالف في المسمّى والمفهوم؟، ثم لِمَ يأخذ تسميته "السبب المفرد " وهي تعبر عن ما يريد حازم التعبير عنه ؟، هل أخطأ حازم النقل ؟ ،أم إن حازما لم يعجبه مسمّى الفارابي ، أو إن الأمر يختلف بين الموسيقى و الشعر ؟... ،ليس لدينا إحالة في هذا الأمر من حازم على الفارابي ولا على غيره ،وإن أحال على الفارابي في سوى هذا مرّتين فقط في كتابه كله[5] ، لكن يبقى احتمال أن يكون أخذ عنه التسمية واردا ، وإن خالفه في المسمّى، ونستبعد جدا كونه لم يطّلع على كتاب "الموسيقى الكبير " للفارابي ، فقد أكّد في أكثر من موضع ،استناده في كثير من تصوراته وآرائه العروضية ومناقشاته ،إلى أصول منطقية،وآراء فلسفية موسيقية [6] ،ومن الفرضيات التي نميل إليها ممّا تمت الإشارة إليه ، أن صاحب المنهاج لم يستسغ مسمّى السبب المتوالي عند الفارابي ، وتعمّد تغييره ،لأسباب منها :

---

[1]:تقول يمينة بن مالك :إن تصنيف الأصوات إلى صاماة وصائتة أدركه كل من اليونان والرومان والهنود والعرب ،ويمثل للصوامت كل الحروف العربية فيما عدا الحركات وحروف المد واللين،والصوت الصائت هو الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم،وخلال الأنف معهما أحيانا،دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما،أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا،أم الصوت المائع فهو من الحروف التي يكون فيها الانفتاح متوسطا ،والتي يترك اللسان فيها للهواء ممرا كبيرا نوعا ما. تراجع:يمينة بن مالك ،معجم المصطلحات الصوتية:عربي- فرنسي،مختبر الدراسات اللغوية،جامعة منتوري،قسنطينة،ص138 وَ140 وَ236.

[2]:صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص29.

[3]:سورة الصّاقّات،الآية :01.

[4]:سورة المائدة،الآية :02.

[5]:و ذلك في :ص 86 و 123 من المنهاج.

[6]:يراجع مثلا:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء ،ص244، 245، وص 258.

1- أن ميدان العروض وعلمه - وإن تداخل مع علم الموسيقى - لا يمكنه أن يكون صورة عنه إنْ في قواعده أو مصطلحاته ومفاهيمه .

2-أن السبب المتوالي بمعناه في علم الموسيقى – توالي ثلاث متحركات- لا يمكن أن يتحقق اصطلاحيا في ميدان الشعر وعروضه إطلاقا ، إلا أن ينتج عن سبب خفيف مُزَاحَف وسبب ثقيل (///)،وإن أضيف إليه ساكن ،فهو يسمى فاصلة صغرى.

هذه فرضيات وتخمينات عن سبب تغيير "حازم" لمعنى السبب المتوالي عندما نقله من الموسيقى إلى العروض ،ونبقى نفتقد إلى مثلها في سبب اطّراحه وتغاضيه عن مصطلح "السبب المفرد" الذي يفي بالغرض من دون تحوير، ما عدا أن تكون نية حازم في ذلك هي الحفاظ على القسمة المتناسبة المتوازنة بين الأسباب والأوتاد – التي سيأتي ذكرها – ، وقد ذكر بعض علماء الأصوات المعاصرين اسما بالمعنى نفسه،والغرض ذاته ، إذ سماه :المقطع المديد ،وعرفه بأنه "يتكون من صامتين بينهما مصوِّت طويل ،مثل :بابْ ،كانْ ،في الوقف ،ومقاطع كلمة "ضالّينْ" في الوقف" [1] ، بعد تعريفه المقطع "بأنه أصغر وحدة تركيبية في السلسلة الكلامية" [2] ، ويدخل تحت اسم السبب المتوالي أو الوتد المفرد أيضا ،ما دعاه "المقطع المزيد :وهو يتكون من مصوت قصير قبله صامت وبعده صامتان ،... مثل : نَهْرْ"[3] حال الوقف.

نخلص بهذا إلى مصطلحين أو تسميتين اثنتين ، تزاحمان تسمية حازم،وتشوّشان عليها ،الأولى هي: **الوتد المفرد** :مستمدة من علم الموسيقى لفظا ومعنى ،ويصطلح عليها بعضهم :"المقطع المردوف عروضيا ،للمقطع الأطول في الموسيقى ،وهو ما يعبَّر عنه في العروض الموسيقي بـــ...(Y)" [4] ، والأخرى هي:**المقطع المديد** وزائد الطول أو مفرطه لدى بعض علماء الأصوات المعاصرين.

ومادام الدرس العروضي مازال لم يستوعب كثيرا من التسميات الحديثة المقترحة،ويضطر الدارسون العروضيون مع ذلك إلى مصطلحات الأسباب والأوتاد ، فبالإمكان -كما يخيل إلينا – أن نقترح أيضا تسمية :**السبب المتوالي** للتعبير عن السبب الخفيف إذا أضيف إليه ساكن يوالي الساكن الأول ،ونطّرح مع حازم مصطلح الموسيقيين :الوتد المفرد تيسيرا للأمر ، بالحفاظ على القسمة

---

[1]:محمد يحي سالم الجبوري ،مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية ،ط1،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،2006 م/1427هـ، ص150.

[2]:م.ن ،ص149.

[3]:م.ن ،ص 150.

[4]:عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، ط2 ، دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2005 م، ص05.

المتعادلة بين الأسباب والأوتاد ،لأن مصطلح الأرجل عند حازم ".. يحتوي ثلاثة أنواع من الأسباب : خفيفة وثقيلة و متوالية ، وثلاثة أنواع من الأوتاد : مجموعة و مفروقة و متضاعفة "[1] .

وإذ قد عرفنا الأسباب بأنواعها الثلاثة ، والوتدين المجموع والمفروق ، يهمنا الآن أن نعرف النوع الثالث من الأوتاد الذي جاء به حازم.

– **الوتد المتضاعف(المضاعف)** [2]: وردت معاني كلمة التضاعف في اللغة [3] ضمن مادة (ضَعُفَ) أو (الضّعف) والضَّعف والضُّعف خلاف القوة ،وضِعْفُ الشيء : مِثْلا ه، وضِعْفُ الشيء : مثله الذي يضّعفه،وأضعافه :أمثاله ،وأضعفَ الشيءَ وضَعّفه وضاعفه :زاد على أصله وجعله مثليه أو أكثر،وهو التضعيف والإضعاف ،وتضاعيف الشيء ما ضُعِّفَ منه ،وضَعَّفَ الشيء ،أطبق بعضه على بعض ،وثنَاه فصار كأنه ضِعف ،ويقال هذا ضِعف هذا أي :مثله ،والضِّعف في الأصل ، زيادة غير محصورة ،والمضاعفة : الدِّرع التي ضوعف حَلَقُها ،ونسجت حلقتين حلقتين،وتضاعف الشيء :صار ضعف ما كان ...

هذا هو الحقل الدلالي اللغوي الذي تتحرك فيه كلمة :ضِعْف وتضَاعُف ،حول مدلول الزيادة مثلين فأكثر،أو حول مدلول الوهن وما خالف القوة ،وكذا للدلالة على مطلق الكثرة بلا حصر

أما **الوتد المتضاعف** أو **المضاعف** في معناه الاصطلاحي عند حازم، فلا يكاد يخرج عن هذا الحقل اللغوي ،"وهو متحركان بعدهما ساكنان :نحو مقالْ بتسكين اللام"[4] ، أي أنك إذا زدت على الوتد المجموع وهو متحركان بعدهما ساكن ،ساكنا آخر صار الوتد مضاعفا أو متضاعفا[5] بتضاعف الساكنين فيه بعد تضاعف المتحركين ، أو بتصور الساكنين كحلقتي الدرع على المعنى الذي مرّ أيضا ، ويبدوا أنه لا فرق بين أن نقول :وتد متضاعف أي متضاعف الساكنين أو وتد مضاعف :ضوعف فيه الساكنان،كما أنه لا حاجة بنا إلى وصف الوتد بأنه : مجموع ،إذ ليس هناك وتد مفروق متضاعف ،فيخشى تداخل التسميتين والمفهومين .

ويظهر من هذه التسمية الجديدة ، لوتد جديد ،أن صاحب المنهاج ،منسجم مع نفسه

---

[1]:جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص187.
[2]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص236. 253.

[3]:يراجع:ابن منظور،لسان العرب،مادة (ضعف)،ج4،ص 2587، 2588، 2589، والنص له بتصرف وكذا: الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني)،التكملة والذيل والصلة لما فات صاحب القاموس من اللغة ،تح:مصطفى حجازي ،مراجعة:محمد مهدي علام،ط1،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ،مصر،1408هـ /1988م، مادة (ض ع ف)،ج5، ص99. 100.
وكذا:الفيروز آبادي،القاموس المحيط،مادة(الضعف)،ج3 ،ص165.
[4]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص236.
[5]:يراجع :م.ن ،ص252، 253.

وفكرته في منهاجه إلى حد بعيد،ذلك لأنا نراه يعمَد إلى الكلمة نفسها ،انطلاقا من معناها الأصلي ،ويسمي بها ما تكاثر من المعاني ، فيطلق لفظ :تضاعف المعاني أيضا ،إذا "تعدّدت الأفعال الواقعة في المواطن التي يعبّر عما وقع فيها ،...وبحسب تعدد ما تستند إليه تلك الأفعال ،...وبحسب تعدّد ما تتوجّه لطلبه من المفعولات"[1]،كما يطلق التضاعفَ على صور العبارات حين يقول :"و**تتضاعف** صور العبارات بما يوقع في معانيها من تحديدات ترجع إلى ما تكون عليه في نفوسها ،من كونها عامة أو خاصة ،كلية أو جزئية ،وتتضاعف أيضا بحسب الأحكام الواقعة في المعاني بعد تحديداتها من نفي وإثبات،و مساواة أو ترجيح "[2] ، ويجمل هذا كله في قوله :"... فمع أن المعاني تتضاعف صورها بحسب ما تقدم ،فإن هذه الأشياء أيضا مما تتضاعف بها الصيغ والعبارات عن تلك المعاني"[3]، وفي ضوء من هذا التصور يطلق حازم على ما تضاعف من الساكنين وتطابق (أي التقى) بعد المتحركين تسمية:**الوتد المتضاعف** ،وهو نوع سادس من أنواع الأرجل لديه.

ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ حضور كلمة "**متضاعف**"في حقل الموسيقى ،وتحديدا لدى صاحب كتاب الموسيقى الكبير ، في ما قاله عن أدوار النغم ،ودور النغم "إذا كان جزؤه الأول صائرا من الأنقص إلى الأزيد كان الجزء التالي له كذلك ،وإذا كان صائرا من الأزيد إلى الأنقص كان التالي له كذلك"[4] ،ثم قال :"وكل واحد من هذين الصنفين – أي الدورين- فهو **متضاعف** – أي :يتألف من نظيرين متشابهين –"[5]، وإن كنا لا نستبين معنى التضاعف في الموسيقى ،أو على الأقل لا نفهمه بوضوح ،إلا أننا ننبه فقط إلى أن حازما عسى أن يكون استلهم التسمية على الأقل من فن الموسيقى ،ومن لدن أبي نصر الفارابي.

ولما كان الوتد المتضاعف ، مشتملا على ما اشتمل عليه السبب المتوالي من التقاء الساكنين ، اشترك معه في المواقع التي يمكن أن يقع فيها ويحتمل ، بكونه لا يقع إلا في "نهايات أجزاء الضروب ومصرَّعات الأعاريض"[6] ، وهذا النوع من الأرجل وإن كان كسابقه قليل الورود في الشعر ، فإنه محتمل ،وتمكن مصادفته في بعض المواقع،في بعض الأحوال ، ومنها:

- حالة القصر في فعولن ، فتصبح:فعولْ، تقابل (//00) ،وهي **وتد متضاعف**.

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص32.
[2]:م.ن ،ص35.
[3]:م.ن ،ص.ن.
[4]:الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج2،ص1126،1127،1128،1129 ،وهامشة(1) من ص1128.
[5]: م.ن ،ص.ن.
[6]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص253.

- الإذالة في مستفعلن: بأن يُزاد على تعريته – أي سلامته من الزيادة – حرف ساكن ، فيصبح : مستفعلانْ ،و تقابل(/0)+(/0)+(//00): سببان خفيفان +وتدا مضاعفا(متضاعفا).

- القصر في فاعلاتن، فيصبح:فاعلاتْ: يقابل (/0)+(//00): سببا خفيفا +وتدا مضاعفا

- الإذالة في متفاعلن :يصبح:متفاعلانْ [1] :و يقابل (///0//00):سببين: ثقيلا وخفيفا + وتدا مضاعفا، أما الحالة الأولى والرابعة فأشار إليهما حازم بقوله: "وذلك نحو عروض المتقارب وعروض مربّع **الكامل**" [2] أي في مجزوئه.

يظهر بعد هذا أنه لا غضاضة ولا بأس في اقتراح هذه التسمية على دارسي العروض ،كالبأس الذي وجدناه في اقتراح تسمية حازم للسبب المتوالي ،إذ إننا وجدنا ما يزاحمها في الميدان نفسه وهو العروض ، وفي ميدان الموسيقى أيضا، لولا أننا ارتضينا القسمة الثلاثية المتوازنة بين الأسباب والأوتاد : بأن تكون الأسباب ثلاثة أصناف :خفيفا وثقيلا ومتواليا ، والأوتاد ثلاثة أصناف أيضا :مجموعا ومفروقا ومتضاعفا أو مضاعفا ، وإلا فقد صادفنا في أحد قواميس مصطلحات العروض تسمية أخرى للسبب المتوالي تُخسر هذا الميزان ،وتُخِل بهذه القسمة :وهي"الوتد المبسوط" [3] ،ولذلك نفضل الإبقاء على مقترحي حازم: **السبب المتوالي والوتد التضاعف** ،لما قد تبين من وظيفيتهما وصلاحيتهما في الدرس العروضي ، وأصالتهما من حيث جذورهما اللغوية ، وموافقتهما لطبيعة باقي المصطلحات العروضية القديمة كانبثاقها عن البيئة العربية وطبيعتها.

و لكي نحافظ على نوع من الترتيب المنطقي ،ومراعاة للتسلسل في إيراد المصطلحات الأخرى الجديدة لدى حازم ، نبقى في دائرة الساكن والمتحرك مما تتركب منه أجزاء الشعر ،فنعرّف بالآتي من المصطلحات:

- **القطر والرّكن** : تذكر معاجم اللغة [4] أن من بين معاني كلمة القطر وكلمة الركن في اللغة اللغة ، أن القطر بالضم :الناحية والجانب ، قال تعالى: "إن استطعمتم أن تنفذوا من أقطار السماوات والأرض"[5] ، أقطارها : نواحيها، واحدها قُطر ،وأقطار الفرَس :ما أشرف منه، والتقاطر :تقابُل

---

[1]:يراجع :الزمخشري،القسطاس في علم العروض،صفحات :31. 34. 35. 37. 43.

[2]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص262.

[3]:محمد علي الشوابكة،وأنور أبو سويلم ،معجم مصطلحات العروض والقافية،دار البشير ،عمان ،الأردن ،1411هـ /1991م،ص315.

[4]: يراجع:ابن منظور ،لسان العرب،مادتا(القطر)و(الركن)،ج5،ص3669، 3670، و : ج3 ،ص1721 ،1722 .والنص لة بتصرف وكذا:ابن سيده (علي بن إسماعيل)،المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،تح:مصطفى السقا وحسين نصار،ط1 ،معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية،1377هـ/1958م ،مادة(ق ط ر)،ج6 ،ص162. 163. 164 ،ومادة(ر ك ن)،ج6 ،ص499 .500 ،ويراجع أيضا:الزبيدي ، التكملة،مادة(ق ط ر)،ج3،ص106، 107. و الجوهري،الصحاح،مادة(ركن)،ج5 ،ص2126.

[5]:سورة الرحمن،الآية:33.

الأقطار ،وجمع الرجل حاشيته، وضم قطريه، جمع جانبيه عن الانتشار والتبدُّد، والقطر:العُود الذي يُتبخر به ،وتقاطَر القوم: جاءوا أرسالاً ...، أما الركن ركن الشيء :فهو جانبه الأقوى ،ورَكِنَ إلى الشيء ،ورَكَنَ يركُنُ رَكنا و رُكونا فيهما و رَكانة ورَكانيَّةً :أي مال إليه وسكن ،... والركن الناحية القوية ،وما تقوى به من ملك وجند وغيره ، والجمع أركان وأركنٌ ،وركن الإنسان قوته وشدته، ...وركن الرَّجل :قومه ، وقيل في قوله تعالى : "أو آوي إلى ركن شديد"[1] ،إن الركن :القوة ،... وأركان كل شيء جوانبه التي يستند إليها ويقوم بها .

كل هذه المعاني ، من مادتي :قطر و ركن، وقد أعطى حازم لكل من اللفظين مفهومهما الاصطلاحي ، فلما كانت الأوزان مبنية على متحركات وسواكن "جعلوا اطّراد الحركات فيها [في الأوزان]الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال،بمنزلة **أقطار** البيوت التي تمتد في استواء"[2] ، فالقطر في بيت الشِّعر ما توالى من المتحركات وامتد في استواء، كما تمتد أقطار البيوت وجوانبها، لأنهم -أي العرب- "جعلوا اطّراد الحركات في الأوزان ...بمنزلة امتداد أقطار البيوت"[3] ، والقرطاجني بهذا يحافظ على ملاحظة العلاقة بن الشعر وبيئة العرب، في إطلاقه التسميات ،والقطر عنده :ثلاثة أصناف

1- القطر الأصغر: قال في حدّه : "إن أقل ما يعدّ من توالي المتحركات قطرا:المتحركان ، فإنه القطر الأصغر ، فأما الحركة بين ساكنين،فهي كالفرجة بين طنبين (//).

2 - القطر الأوسط : وهو ثلاث متحركات (///).

3 - **القطر الأكبر** : وهو أربع متحركات (////) ، وهو أقصى ما يوجد عليه اطراد الحركات في الأوزان "[4] ، وعن هذا الأخير(القطر الأكبر) قال : إن " المتحركات لا تنتهي إلى أربعة في الأوزان على اطّراد ونسق إلا بحذف بعض السواكن"[5] ، أي أن توالي أربع متحركات في الشعر لا يحصل إلا بزحاف أو علة ،وليس حدوثه أصيلا .

- **أما الرّكن** فهو ملتقى كل قطرين ، أي سلسلتين من المتحركات،وذلك قول حازم :"وجعلو ملتقى كل قطرين ،وذلك حين يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن **ركنا**، لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له ، صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما [هو] ملتقاها عن مساواة الآخر ومسامتته ،لأن الساكن له حدّة في السمع ،كما للركن في رأي العين "[6] ،

---

[1]:سورة هود،الآية:80.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص250.
[3]:حاوم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص254.
[4]:م.ن ،ص.ن،وانظر :ص258.
[5]:م.ن ،ص255.
[6]:م.ن ،ص251.

، فالركن هو الساكن الذي به تختتم سلسلة من المتحركات ، قد ينتهي عددها إلى أربعة ويكون أقلها متحركان ، ولهذا بالمعنى اللغوي صلة وثيقة، إذ الركن كما مرّ هو الجانب الأقوى الذي يستند إليه .

وكما أن **القطر** ثلاثة أنواع ،فإن **الركن** كذلك أربعة أنواع :وذلك في قول صاحب المنهاج بعدُ : "وأقل ما يعدّ من السواكن **ركنا الواحد ثم الاثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة**، وهي أقصى ما يوجد من اطّراد السواكن في الأوزان ، ولا تستحسن الأركان ...التي تناهت إلى هذا الحد ، بل الواجب أن يحذف ثالث السواكن من هذه ، ويثبت ما يفصل في تلك بين بعض المتحركات وبعض"[1] ، فغاية **الأركان** وفائدتها هي تلافي تناهي المتحركات إلى عدد غير مسموح به،وحفظ الأوزان من التميّع المؤدي إلى اقتراب الموزون من المنثور بتكاثر المتحركات وتواليها ، وتطاول الأقطار بغير حدّ يحدّها ، فالسواكن تقوم بحفظ " نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على النحو المناسب ، وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدّرة لها " وخاصة " عند توقّع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها "[2] ، وبهذا يطيب الوزن ويجزل ، وتستبدع النفس إيقاعه المنتظم المحفوظ .

إن الرّكن بمفهومه السابق لم يكن معروفا لدى العروضيين القدماء وحتى المحدثين ، وإنما أطلق لفظ الأركان – كما تُبيّن معاجم مصطلحات العروض – على التفاعيل وأجزاء البحور الشعرية[3] ، وهذه الأخيرة(التفاعيل) سماها ابن سينا أيضا :قاعدة البيت، وسمّى البيت ركنا[4] ، وهذا ما يبعث على على التساؤل :من أين لحازم هاتان التسميتان بهذين المفهومين :**الأقطار والأركان؟**.

لقد تعرض أحد باحثي العروض المعاصرين إلى هذين اللفظين ،ولا يتخالجنا شك في أنه استلهمها بشكل أساس من لدن صاحب سراج الأدباء ، وبذا صرّح، إذ قال ناقلا عنه تعريف القطر، "يطلق حازم اسم القطر على متتالية من المتحركات ،فتكون قطرا أصغر(//) أو أوسط (///) أو أكبر (////)"[5]، واللافت في الأمر أن الباحث نفسه استنكف عن توظيف القطر بهذا المفهوم في كتاب آخر آخر له ، حين عرفه بأنه(القطر) " كل سلسلة من المتحركات ينهيها ساكن" [6] ، ثم عدّ الأقطار " **أربعة** أنواع :قطر ثنائي(/0=متحرك+ساكن)،قطر ثلاثي(//0)،قطر رباعي(///0)...ويسمّى الفاصلة الصغرى ،[و] قطر خماسي(////0)،ويسمى الفاصلة الكبرى ،[وهو]نادر جدا ،ولا يرد إلا في الرجز،

---

[1]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص254.

[2]: م.ن ،ص251.

[3]: يراجع:محمد علي الشوابكة ،وأنور أبو سويلم،معجم مصطلحات العروض والقافية،ص74 ،وكذا:إميل بديع يعقوب،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ط1 ،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان،1411هـ/1991م ،ص197.

[4]: يراجع:الأخضر جمعي،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص180،179 ، نقلا عن: ابن سينا ،جوامع علم الموسيقى،ص126.

[5]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،الشعر العربي وعروضه،دار الآفاق،الأبيار،الجزائر،2005 م،ص306.

[6]:مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص28، 29.

أما السداسي فهو غير وارد في الشعر، لأن البيت لا يحتوي على أكثر من أربع متحركات "[1] ،وهذا خلاف واضح لما ذهب إليه حازم في تصور القطر، لأنه لم يعدّ المتحرك الواحد المتلوَّ بساكن قطرا، باعتباره "الحركة بين ساكنين...كالفرجة بين طنبين"[2] ، كما أننا نلحظ في تعريف مصطفى حركات للقطر بعض التناقض ، لأن المتحرك الواحد لا يمكن عدّه سلسلة ، بل إن ما يمكن تسميته سلسلة المتحركان فصاعدا ،وكأنه بهذا يدخل الساكن في تركيب القطر ،رغم أن الساكن – وهو الركن – ينهي أو يحدّ القطر ، لكنه لا يدخل في تركيبه، وهذا — كما نزعم – وجه من وجوه الاختلاف بين الأقطار والأسباب والأوتاد، لعله غفل عنه حين ذكر بعض هذه الوجوه .

فمن وجوه الاختلاف بينها حسب رأيه : " – أن **الأقطار** وحدات مرتبطة بالسواكن والمتحركات فقط، فهي من ميدان الواقع الإيقاعي ، بينما الأسباب والأوتاد وحدات مجردة ،وهي من الميدان النظري،[كما أن]تركيبة البيت من الاسباب والاوتاد ثابتة ، بينما تركيبته من الاقطار متغيرة"[3] ، ويخلص حركات بعد هذا إلى القول : "أن الأقطار وحدات صوتية بحتة،بينما الأسباب [والأوتاد] وحدات مجردة ،لها تحقيقات مختلفة"[4] ،ولعله بمفهومه **للقطر** قد أراد أن يضاهيء **الركن** في مفهومه وعدد أصنافه ، حين لم يستسغ قسمة حازم من أن أصناف الأقطار ثلاثة : أصغر و أوسط وأكبر، وأصناف الأركان أربعة : ولنسمها نحن: الأصغر و الأوسط و الأكبر و الأعظم ، و "يظهر أن حازما يعتبر أن الساكنين متجاوران إذا فصل بينهما متحرك واحد"[5] ، ومقتضى هذا أن يكون مثلا الركن الثلاثي حاصلا من ثلاث سواكن ،تتناوب معها على التتابع أربع متحركات (/0/0/0/)، ولا يمكن أن يحصل من هذا قطر إلا أن يسبق المتحرك الأول أو الأخير متحرك مثله أو أكثر ، ويبدو هذا التعريف أو المفهوم من القرطاجني واضحا ، لا كما زعم حركات،أن حازما لم يعرف الركن كما ينبغي[6] ، وتمنينا لو أنه قدم تعريفا آخر أوفق ، قبل أن يشهد بأن حازما "بواسطة القطر والركن [قد أعطى]مفهومين قريبين جدا من مفهومي المقطع الطويل والقصير"[7] في الدراسات الصوتية الحديثة.

إن **القطر والركن** مفهومان متممّان للأرجل والأسباب والأوتاد ، إذ يمكّنان من تحديد بعض المواطن التي يمكن فيها إدخال الزحاف ، وبعض المواطن التي لا يجوز فيها ذلك، فمثلا إذا تناهت

---

[1]:م.ن ،ص.ن.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص254.
[3]: مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص29، 30.
[4]:م.ن،ص30.
[5]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص306.
[6]:يراجع:م.ن ،ص.ن.
[7]:م.ن ،ص.ن.

السواكن إلى أربعة متوالية، كان "الواجب أن يحذف ثالث السواكن من هذه ، ويثبت ما يفصل في تلك بين بعض المتحركات وبعض"[1] ،وبعكس هذا ،يجب اجتناب "حذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات، عقيب توالي أربع سواكن " و "اعلم أن السواكن التي تفصل بين قطرين أصليين لا يجوز حذفها وإن كانت من أسباب"[2]، ومن هنا يظهر فرق بين القطر والساكن :بأن كل قطر فهو ساكن وليس كل ساكن ركنا، كما أنه يمكن بالاعتماد على الأقطار والأركان أن نصف الأوزان ونصنفها، بالنظر إلى الأركان والأقطار بين القلة والكثرة ،وباعتبار نسبة السواكن إلى المتحركات ، ويمكّن كل ذلك من تحديد طبيعة كل وزن ، أو كل مجموعة من الأوزان[3] والبحور.
إذن ، فهاتان تسميتان توضعان إلى جوار :الأرجل وما اندرج تحتها من الأسباب بأصنافها الثلاثة،والأوتاد بأنواعها الثلاثة أيضا،قصد التحقُّق من مدى إجرائيتها وفعاليتها في الدرس العروضي مع ما سيأتي من مصطلحات جديدة أخرى في هذا الفصل.

– التّنَــــاسُب : إذا غادرنا حقل التسميات الجديدة التي أطلقها حازم على بعض ما تتركب منه أجزاء البيت ويبنى عليه الشعر من أقطار وأركان و أرجل ،دخلنا حقلا آخر يمكن أن نطلق على تسمياته أو مصطلحاته اسم : المصطلحات الواصفة،لأنا نجدها تهتم بوصف الوزن ، ووصف حالاته وما يبنى منه ، وأول هذه التسميات ، والتي أولاها القرطاجني عناية ظاهرة في منهاجه مصطلح : " **التناسب** ".

إن التناسب كما تشير معاجم اللغة[4] مادّته هي :نَسَبَ:والنَّسَبُ : نَسَبُ القَرابَات ،وهو واحد واحد الأنساب ،والنِّسبة ،والنُّسبة والنَّسبُ: القرابة، وفلان يناسب فلانا ، فهو نَسِيُبه:أي قريبه،وتقول : ليس بينهما مناسبة :أي مشاكلة .

وظاهر أن الكلمة في معناها اللغوي الأول تشير إلى علاقة رابطة ، وإلى التشاكل والتلاؤم بين أمرين أو جملة أمور،وحول هذا يدور مراد حازم من **التناسب** ، ونراه يصّر عليه ويوظفه في وصف المعاني قبل أن يصف به المباني ومنها الأوزان ، وتكون **المناسبة** في المعاني عنده ،إذا تعددت "بتعدد الأفعال ومرفوعاتها ومنصوباتها " و " في وضع عباراتها وتفصيلها إلى مقادير وصور تكون متلائمة الوضع ، متناسبة التفصيل، ليقع في الكلام بذلك خفّة وتناسب "[5] ، أي التلاؤم بين المعاني في أنفسها

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص254.
[2]:مصدر سابق،ص264، ص258.
[3]:يراجع:م.ن ،ص256. 257. 260.
[4]:ابن منظور،لسان العرب ،مادة:[نسب]،ج6 ،ص4405 ،وَ:الجوهري،الصحاح،مادة:[نسب]،ج1 ،ص224.
[5]:حازم قرطاجني،منهاج البلغاء،ص34.

، وبين المعاني وعباراتها، والألفاظ المُبِينة عنها وتناسب صفاتها ،كما أن الكلام يحسن " بحسب نَسَبِ بعض المعاني الواقعة فيه من بعض ، من جهة مواقعها في زمان أو مكان ، ووضع بعضها في ذلك من بعض "[1] ،ومراعاة التناسب والتلاؤم في المعاني على هذا الاعتبار أيضا، تتم بملاحظة التقارب أو التباعد بين أزمنة وقوع الأفعال وبين أمكنتها كذلك ،وبقية الوجوه الأخرى ،وهذا ما يعدُّه حازم قوة من قوى النَّظم العشر ، وهي "القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النِّسب بينها"[2] بطرائق شتى .

إن التناسب مصطلح أساسي ومهم بالنسبة إلى حازم في تناوله للمعاني ، ولعله يظهر بأهمية مماثلة حين يتناول المباني والأوزان ،فالتناسب والتناسق والانسجام بين المفهومات يحدث في النفس أثرا مشابها لما يحدثه التناسب والتلاؤم بين المشاهدات والمسموعات ، وتناسب المسموعات هو "تناسب انتظامها وترتيبها " ويتجلى هذا التناسب " في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[3] منتظمة بعضها مع بعض ، في نسق متساوق يلذُّ الأسماع ، وتطرب له النفوس ، وهذا هو المعتبر في رأي القرطاجني لدى العرب في وضع الأوزان التي بنوا عليها أشعارهم[4] ،أمل معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات فإنها – حسب قوله – "لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك ، وهو علم البلاغة، الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"[5] ومعرفة مستوياته المختلفة .

لقد عاب حازم على العروضيين جهلهم بمعرفة طرق التناسب وجهاته، في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ، وقد أدى بهم ذلك إلى الوقوع في بعض الأخطاء ، والتسليم بأمور لا ينبغي التسليم بها ، ويرى القرطاجني أنه "ليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك ولا منازعتهم فيه، فإنهم فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة ، فإن معرفة صناعتهم [علم العروض]موقوفة على معرفة جهات التناسب "[6] ، ولهذا نراه لا يحرَج من مناقشتهم في مسائل عدة، ويخطِّئهم في كثير من الآراء مما سنقف عليه بعدُ .

لا نجد في كتب العروضيين أو النقاد السابقين على حازم حديثا عن فكرة التناسب ، بينما تشكل عنده محورا أساسيا ،يكاد ينبني عليها كتابه كله ، لتركيزه فيه على تناسب الألفاظ بعضها مع

---

[1]:م.ن ، ص.ن.
[2]:م.ن ،ص200.
[3]:م.ن ،ص226.
[4]: يراجع:حازم القرطاجني ، المصدر السابق ،ص226.
[5]: م.ن ،ص226، 227.
[6]:م.ن ،ص226.

بعض وتناسبها مع المعاني،وتناسب الأخيرة بعضها مع بعض ، وتناسب أجزاء الوزن ومكوناته،وتناسبه مع المعاني والأغراض المنظومة عليه ،و لكننا نظن أن اهتمامه هذا انبثق بوحي من ثقافته الفلسفية المنطقية والموسيقية ، فلقد "مثّلت فكرة **التناسب** منطق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشعري ، وترتّب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي"[1] اللّذين ظلا متمايزين يُتناول كل منهما على حدة ،إلا فيما ندر، ولعل سبب ذلك راجع إلى "تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان"[2] إيقاع الشعر، وإيقاع الموسيقى ، حتى تجاوز الفلاسفة هذا التمايز، حين راحوا " يطبقون ما درسوه في الموسيقى ،على الشعر، ولا يجدون حرجا في نقل مصطلحاتهم الموسيقية ، واستعمالها في درس الإيقاع الشعري، والاستغناء عن مصطلحات العروضيين"[3] ، ويشبه أن يكون صنيع صاحب المنهاج صنيعَهم في ذلك ، إذ اعتمد "المصطلحات نفسها تقريبا[معلنا]استنكافه عن منهج العروضيين "[4] ، ومنها فكرة فكرة **التناسب في أوزان** الشعر وبحوره ، هذا التناسب – كما يمكن أن يفهم – له "حالات تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل، وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن"[5] ، مادام مادام الزمن جزءا أساسيا في الوزن والإيقاع ، فالأمورُ التي تجعل القول مخيلا كما يقول ابن سينا " منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن"[6] ،كما أن الإيقاع الموسيقي يعرّف بأنه " النقلة النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير ،وكل نغمة فإنها كما قيل تلبث زمنا ما"[7] قد يطول وقد يقصر . وللتناسب مستويات مختلفة ، فقد يحصل **التناسب التام** بين تفاعيل الوزن وأجزائه عند مقابلة الجزء بمماثله، وهذا **تمام التناسب**[8] ، وقد يحصل **تضاعف التناسب** ، "**وتضاعف التناسب** هو كون الأجزاء لها مقابلات أربعة "[9] وذلك مثل "**فعولن**" في بحر المتقارب .

أما **تركّب التناسب** ، فهو " كون ذلك[التقابل]في جزأين متنوعين، **كفعولن ومفاعلين** في الطويل "[10] ، فهذه الوحدة المركبة (فعولن مفاعيلن) من تفعيلتين تتكرر في الشطر مرتين، وفي المصراعين أربع مرات ، بينما " **تَقابُلُ التناسب** هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي

---

[1]: الأخضر جمعي ،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ص177.
[2]: م.ن ،ص.ن.
[3]: م.ن ،ص.ن.
[4]:م.ن،ص180.
[5]: جابر عصفور ،مفهوم الشعر ،ص193.
[6]: ابن سينا،الشفا ضمن:فن الشعر لأرسطو ،ص163.
[7]: الفارابي،كتاب الموسيقى،ج2، ص436.
[8]: يراجع:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص259.
[9]: م.ن ،ص.ن.
[10]: م.ن ،ص.ن.

توازيه ،فإن كل الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني ،وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا ،وإن ثالثا فثالث ..." [1] ، أي يقع في الرتبة نفسها في الشطرين وقوعا متقابلا .

وضَح الآن أن **التناسب** ،مفهوم جديد يكتسح الرؤية العروضية الحازمية ،وبمستوياته المختلفة: من **تَمام التناسب وتركُّبه وتقابُله وتضاعُفه** ، وإن كان استعمله في حقل المعاني "مثل انتساب المعاني بعضها إلى بعض بالمجاورة أو بالتشبيه أو بالمطابقة ، أو بالمضادّة"[2] ، فإنه قد تجاوز هذا الاستعمال في مواضع أخرى من كتابه، حين " اجتهد أن يطبق نظرية **التناسب الرياضية** على العروض العربي ، وأن يجعلها معيارا توزن به بحوره ، فما وافق منها نظرية التناسب وخواصها ،فهي الأعاريض الكاملة الفاضلة ، وما لم يوافق جزئيا أو كليا فمرفوض"[3] ، وهنا تكمن إجرائية **التناسب** مصطلحا ومفهوما ،فبالإضافة إلى أن صناعة العروض في رأي حازم كما مرَّ ،موقوفة على معرفة طرق التناسب وجهاته وعوامل حصوله، ومن ثم اعتماد ما بني على ذلك، واطّراح ما بني على خلافه[4]، يمكننا أيضا أن نصنف أوزان العرب إلى مجموعات ودرجات ،فيكون منها "**متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابله متضاعفه** وذلك كالطويل والبسيط،... فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة ،وكلما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر، كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه"[5] من أسباب التناسب ووجوه الاتساق ،أما ما عدم فيه ذلك فلا سبيل إلى قبوله ، أو إلى أن يقال عليه شعر .

وتحت **مفاهيم التناسب** ، أو **نظرية التناسب** ، يدرج حازم جملة من المصطلحات الفرعية الأخرى ، وهي أوصاف يطلقها على بعض الأجزاء إذا اتخذت وضعيات معينة،أو بالنظر إلى كيفيات تركُّبها ،ومن هذه المصطلحات :

– **التماثل** : وهو في اللغة[6] من مادة :[مثل]،وهي كلمة تسوية، يقال:هذا مِثلُهُ ومَثَلُهُ،كما يقال:شِبهُه وشَبَهُه ، والفرق بين المماثلة والمساواة : أن الأخيرة تكون بين المختلفين في الجنس ، والمتفقين ، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص ، وأما المماثلة فلا تكون إلا في

---

[1]: م.ن ،ص.ن.
[2]: محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة،ط1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،بيروت ، لبنان ،2000م ،ص113.
[3]: م.ن ،ص114.
[4]:يراجع:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص267.
[5]: م.ن ،ص260،259.
[6]:يراجع:ابن منظور،لسان العرب،مادة:[مثل]،ج6،ص4132، 4133، وكذا:الفيروز آبادي ،القاموس المحيط،مادة:[المثل]ج4، ص48، 49.
و:الجوهري،الصحاح،مادة[مثل]ج5،ص1816.

المتفقين ، وهذا مِثْلُ هذا على الإطلاق أي :يسدّ مسدّه و ينـــوب عنه، فهما متمـــاثلان والجـــمع أمثال .

وليس يبعد معناه الاصطلاحي عن هذا ،كما نفهم من قول القرطاجني ، أن "النظام [الوزني] الذي يكون من أجزاء **متماثلة** ، إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه ،خرج لك وزن تام من أجزاء متماثلة "[1] ، فمثلا : مُتَفاعلن :مُكرّرة ثلاثا ،إذا تركنا السبب الثقيل منها، وابتدأنا بمواليه ،وهو السبب الخفيف حصلنا على :فاعلاتكَ :مكررّا ثلاثا ،وإذا غادرنا السبب الخفيف من:فاعلاتك:إلى الوتد الموالي ،نتج لنا:مفاعلتن : مكررا ثلاثا ،وهكذا مع مثلث فاعلاتن، أو مربع فعولن أو مستفعلن أو مفاعيلن أو أي تفعيلة تجيء مكرّرة، فالتماثل كما يستنتج من هذا هو "اتفاق التفاعيل في النوع ...لأن المماثلة لا تكون إلا بين متفقين "[2] كما تقتضي اللغة أيضا ، ولن ينتج من جزء خماسي يتكرر إلا خماسي آخر يتكرر وكذا السباعي وغيره ،وبعبارة أعم ، إنّ **التماثل** بين الجزأين "أن يتساوقا في الزمان ،ويتساويا في الترتيب"[3] ،أي يقومان على الترتيب نفسه،ويستغرق التلفُّظ بأحدهما الوقت المساوي لوقت التلفُّظ بالآخر .

أما **المماثلة** في حقل علمي آخر ، هو علم الأصوات ،فتُعدُّ – على لسان أحد الباحثين فيه– "من أهم مظاهر التغيّر الصوتي التركيبي المشروط والمقصود ، إذ عرفها "دانيال جونز"(Danial Jonz) بأنها :استبدال صوت بآخر تحت تأثير صوت ثالث يكون مجاورا له في الكلمة أو الجملة ...ويدخل في مفهوم المماثلة موضوعات الإدغام والإعلال "[4]، فالناطق يدغم الحرفين أحدهما في الآخر متى ما تماثلا في المخرج وأكثر الصفات ، زيادة على إدغام المتماثلين تماثلا تاما ، وهنا يظهر فرق طفيف بين مقتضى التماثل في المجالين ، مجال الصوت ومجال العروض .

يؤكد القرطاجني بعد هذا كله، أن التركيبات "**المتناسبات** إنما تكون باقتران **المتماثلات** و **المتضارعات** ،ولا يقع في تركيب **المتضادات والمتنافرات** تركيب **متناسب** أصلا"[5] ، وإذ قد علم مراده من **المتماثلات** من التفاعيل، فلنقف عند مقصوده من الأجزاء **المتضارعة** .

– **التضارع والأجزاء المتضارعة** : ورد في معاجم اللغة[6] في مادة :[ضَرَعَ]:أن الضّارع:

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص230.
[2]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص194.
[3]: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص234.
[4]:محمد سالم الجيوري ،مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية،ص123.
[5]: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص248.
[6]:يراجع:ابن منظور،لسان العرب،مادةل[ضرع]،ج4 ،ص2580 ،2581.
وكذا:الفيروز آبادي،القاموس المحيط،[الضّرع]،ج3 ،ص55 ،56.

الصغيرُ من كل شيء ،وهو النحيف الضّاوي الجسم ، والمضارع:المشْبه،والمضارَعة:المشابهة،والمضارَعة للشيء أن يضارعه كأنه مثله أو شبهه، والمضارَعة المقاربة والمتشابهة .

واضح بعد هذا ، أن **المضارعة** مباينة **للمماثلة** وإن كانت تحمل معنى المشابهة والمقاربة ،لأن **التماثل** أوسع **وأشمل**، هذا من باب اللغة، ومن هذا الحقل اللغوي ينبثق معناه الاصطلاحي،**فالتضارع** "بين الأجزاء هو أن يكون ترتيب جزء ما ،يماثل ترتيب صدر جزء ، نحو:**فعولن** و**مفاعيلن**، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو **فاعلن** ومستفعلن"[1] ، فـــ :**فعولن** كلها تماثل صدر:مفاعيلن وهو **مفاعي** في الترتيب : فعو=مفا/ و : لن=عي ، و:فاعلن كلها،يماثل ترتيبها:عجُز:مستفعلن وهو: تَفعلن= فـــاعلن.

وهناك وجه آخر من وجوه **التضارع**، وهو أن " تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء فيما ينقص عنه، نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيها ينقص عنه نحو:فا**علن** و **مفا**علتن"[2] ، فبنقصان صدر فا**علن** وهو:فا ، ونقصان عجز الآخر :**مفا**علتن وهو عَلَتن ، يبقى: **علن** = **مفا** .

ومنه أيضا أن " يكون صدر أحدهما **يماثل** صدر الآخر،أو **يماثل** عجزُه عجزَه،أو صدرُه عجزَه ، أو عجزُه صدرَه"[3] ، وفي هذا استقصاء لجميع أوجه **التضارع** بين الأجزاء ،والتي لاتبلغ أن تكون مماثلة تامة ، بل تظل تساوقا بين الجزأين فقط في أكثر تركيبتهما وترتيبهما ، وترتيب الأرجل في كل واحد منهما ، فهذا المفهوم يشير " إلى كيفية في تشكيل الأوزان من تفعيلتين مختلفتين ،بمضاعفة كل منهما ،أو المزاوجة بينهما في الوضع ،**فتضارع** التفاعيل عند[حازم]أن تشبه كل تفعيلة ما يخالفها من التفاعيل في أكثر أجزائها"[4] ، ولعل قصد جابر من قوله " ما يخالفها من التفاعيل" هو ما يغايرها فقط ، دون قصد إلى المخالفة في التركيب أو الترتيب والوضع ، ويضع صاحب المنهاج **للتضارع** شرطا يقيده به ويحُدّه بقوله : "ويشترط في **التضارع مساواة أكثر الجزأين** ،فإن كان في جزء يسير منهما ، أو أحدهما، لم يُعتدَّ به"[5] ، ونزعم أن مراده من التساوي بين أكثر الجزأين، هو التشابه بينهما في الترتيب، إذ إن هذا ما يقتضيه المفهوم الذي تم توضيحه ، " كما تشبه عناصر **فعولن** أغلب عناصر مفاعيلن في الترتيب والوضع في الطويل ،أو كما تشبه عناصر **فاعلن** أغلب عناصر مستفعلن في البسيط ، فكل الفارق بين تفعيلتي البسيط والطويل هو سبب خفيف تزيد به تفعيلة عن

---

[1]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص247.
[2]:حازم القرطاجني ،المصدر السابق ،274.
[3]:م.ن ،ص.ن.
[4]:جابر عصفور ،مفهوم الشعر،ص194.
[5]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص 248.

الثانية ،أما باقي عناصر التفعيلة فمتساوية ..."[1] جميعا في الترتيب.

ونفتقر في "المنهاج "إلى مثال عما لا يعتدّ به من التضارع[2] ، لكن بما فهم من شرطه، يمكن التمثيل بـــ:مفعولاتن ومفاعيلن (بصرف النظر عن إهمال حازم للجزء :مفعولاتن كما سيتبين)، فإنهما وإن تساويا في السبب الأخير ،فإنهما متباينان في أغلب ما تبقى ،ولذا لا يمكن أن يعدًّا متضارعين ،بل إن ما بينهما من الاختلاف وعدم الانسجام ظاهر ، ولعل هذا ما منعهما من أن تشكلا معا بحرا أو وزنا ، لأن **التضارع** عامل من عوامل التناسب ،شـــأنه شأن التماثل في ذلك .

ومن أسباب حصول **التناسب** في أبنية الأوزان ، مفهوم آخر يدعوه القرطاجني "**التشافع** "بين أجزاء البحر ، فما الحقل اللغوي الدلالي الذي تسبح فيه كلمة التشافع، وما الذي تعنيه في الاصطلاح.

–التشافع والأجزاء المتشافعة : تنبع هذه التسمية من الجذر اللغوي : **[شفع]**[3] ، والشّفْع خلاف الوتر وهو الزوج،وشفع الوتر صيّره زوجا،والشفيع من الأعداد ما كان زوجا ، وعين شافعة تنظر نظرين،وناقة شافع :في بطنها ولد،أو يتبعها ولد يشفعها ،فهي وابنها :شفع أي زوج،ومقابله الوتر أي المفرد ،كما ورد في المعاجم [4] ،وهو ما لم يتشفّع من العدد،وأَوْتَرَه:أَفَدَّهُ ، وأهل الحجاز يسمون الفرد الوترَ،ويقال وتَرْته، إذا نقصته، فكأنك جعلته وترا بعد أن كان كثيرا،والتواتر التتابع . نجد حازما في منهاجه يصطحب هذه التسمية " **التشافع**" من لدن كلامه عن المعاني ، فيعرّفه في هذا المضمار بأنه " اقتران الشيء بما يشبهه ،ويستعار اسم أحدهما للآخر ، فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز"[5] ، وهذا مقتضى الاستعارة في علم البلاغة ، وهي"أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا ، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ،ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم"[6] ،ويشترط في هذا النقل أن يراعى وجودُ علاقة ملاحظة بين المستعار منه والمستعار له،والاستعارة "تعتمد التشبيه أبدا" ومن ضروبها "أن يرى معنى الكلمة المستعارة

---

[1]:جابر عصفور ،مفهوم الشعر ،ص194.

[2]:يمكن أن نستأنس بمثال ضربه حازم لما لايضارع،وهما تفعيلتا :متفاعلن ومفاعيلن:فإنه لا تشابه ولا تساوق بينهما مطلقا،ولا يصلح برأينا أن يكون منهما وزن متناسب.

[3]:يراجع ابن منظور ،لسان العرب،مادة[شفع]،ج4،ص2289.و:ابن سيده،المحكم والمحيط الأعظم،مادة[ش ف ع]،ج1،ص233.و:ابن فارس ،معجم مقاييس اللغة،مادة[شفع]،ج3،ص201.و:الجوهري،الصحاح ،مادة[شفع]،ج3،ص1238.

[4]:يراجع:ابن دريد(أبو بكر محمد بن الحسيني)،جمهرة اللغة،ط1،تح وتقديم:رمزي منير البعلبكي ،دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، 1988م، مادة[وتر] ، ج1،ص395.و:الفيروز آبادي،القاموس المحيط،[وتر]،ج2،ص152.

[5]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص 15و217 .

[6]:عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،في علم البيان،د.ط،تح:محمد الاسكندراني،م.مسعود،دار الكتاب العربي،بيروت ،لبنان، 1426هـ/2005م ،ص31.

موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة "[1] ، وبهذا تتشافع الحقيقة والمجاز،بعد أن كانت الحقيقة فردا أو وترا قبل دخول الاستعمال المجازي ،أو المعنى المجازي الذي أضيف إلى الكلمة وإلى معناها الحقيقي.

يهمنا من هذا التعريف التركيز على معنى المشابهة بين الشيئين المتشافعين ، ليتبين لنا المراد من تشافع الجزأين في الوزن الشعري ، في قول القرطاجني – معدِّدا الأنظمة الوزنية وطرق ائتلافها : "وإذِ النظام[الوزني] الذي يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء : شفع ووتر،قدِّم الوتر أي وسِّط أو أخِّر"[2] عن الجزأين المتشافعين ، فاستنادا إلى هذه العبارة، وإلى المعاني اللغوية السابقة نقول : إن **الشفع** من الأجزاء هو الجزءان المتشابهان في الأوزان المبنية على ثلاثة أجزاء ،والجزء المغاير لها هو الوتر،والتشافع"يشير إلى مجيء التفعيلة مزدوجة ، فهو خاصية في البحور التي تتركب من تفعيلتين مختلفتين ترد إحداهما مزدوجة دائما ، بينما ترد الأخرى منفردة"[3] على أي ترتيب كان ، بتقدم المتشافعين أو تأخُّرهما أو توسُّط المفرد بينهما ،وليس المتشافعان متماثلين،ولكن قد يكونان متضارعين زيادة على تساويهما في عدد الأرجل دون ترتيبها .

يمكننا القول مع محمد مفتاح إن حازما بهذا " اقترح مفهوما آخر ،وهو التشافع – لوضع تراتب للتناسب في الأوزان "[4] ،وبيان هذا التراتب أن "- أكمل الأوزان مناسبة ما كان **متشافع** أجزاء الشطر من غير أن يكون **متماثل** جميعا ،[و]دونه درجة في التناسب ما كان **متشافع** بعض الأجزاء،[و] أدناهما ما لم يقع فيه تشافع ،[و] أسفلهما ما وقع التشافع والتماثل في جميعه"[5] ،كأن يبنى الوزن من جزء واحد مكرّر،وسيتوضح هذا أكثر لدى الحديث عن أوصاف البحور .

عُلم الآن أن **التشافع** لن يكون تماثلا بحال، لكن قد يحصل **تشافع** بين الأجزاء **المتماثلة** ،لأن المشابهة قد تتعدى إلى المطابقة ،فيرد المتماثلان شفعا أي متشافعين مع جزء آخر وتر لا يماثلهما، فما بني من الأوزان هذا البناء فهو أكملها تناسبا،ثم إذا نقص عنصر التماثل تدنّى مستوى التناسب ،فإذا فقد التماثل مع فقدانه **التشافع** انحطت قيمة التناسب ،وتنحط أكثر إذا بني الوزن على تشافع المتماثلات جميعا بأن يكون مثلا عدد المتماثلات زوجا .

ومما يذهب بالتناسب، ويخرج بالوزن إلى محض التنافر والثقل ، " تشافع الأجزاء الطويلة في

---

[1]:م.ن ،ص50.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص230.
[3]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص194.
[4]:محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم،ص116.
[5]:م.ن ،ص.ن، و يراجع:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص267.

أوساط الأشطار ونهاياتها ، ووقوع الجزء المفرد صدرا"[1] ، بمعنى أن يتشافع جزءان طويلان فيَرِدا في صدر الوزن في الشطرين،ويردَ المفرد الأقل والأقصرمنهما في النهاية ، أو بأن يقع صدرا ويأتي المتشافعان الطويلان بعده، وسنحاول أن نناقش بعض الأسباب التي تذهب بالتناسب من هذا القبيل.

لقد كرَّس حازم جملة من التسميات أطلقها على بعض وجوه عدم التناسب،ولعلها أسباب أو تجليات لعدم التناسب في الأوزان ،ولنبتدئ بلفظ: **التضاد**.

– **التضاد بين الأجزاء** : بالعَود إلى بعض المعاجم اللغوية[2] نجد في مادة:ضدد، أن الضّدّ كل شيء ضادّ شيئا ليغلبه ،والسواد ضد البياض ،وقد ضادّه، وهما متضادان ،وقيل : الضدّ مثل الشيء ، والضد خلافه، ويقال:لقي القوم أضدادَهم وأندادَهم أي أقرانهم،وضادّني فلان إذا خالفك ،فهو ضدّك وضديدك،كأن التضاد هو المناقضة،وكون الشيء على عكس شيء آخر وعلى خلافه.

يتخذ القرطاجني من هذه المعاني اللغوية خلفية يستند إليها في تحديد مراده من :**تضادّ الأجزاء** أو **الاجزاء المتضادة**، و يقرر أن " **الجزء المضاد** للجزء هو الذي يكون وضعه مخالفا لوضعه نحو : مستفعلن ، مفاعيلن ، فإن الوتد في أحدهما مقدم على السببين وفي الآخر مؤخر عنهما ،ومثله : مفاعلتن ومتفاعلن "[3] ، أي أن **التضادّ** يكاد يكون عكسا و ضدّا للتضارع ، لولا أن التضارع يكون بين الأجزاء في ترتيب بعض الأرجل أو أغلبها ، لذلك " قد يكون الجزء مضادّا للآخر من وجه ، مضارعا له من وجه آخر ، مثل : **فاعلن** و**فعولن** ، فإنهما و إن تضادّا من جهة الوضع بأن قدم في أحدهما ما أخرّ في الآخر، فقد ضارع أحدهما صاحبه من جهة أن صدره مماثل لعجزه "[4]، ولعل ما اجتمع فيه **التضادّ و التضارع** أن يكون مقبولا في السمع أفضل مما لم يقترن **بتضادّه تضارع** ، و بالجملة " يشير التضاد إلى تخالف وضع التفاعيل "[5] بأن يقدم في إحداها ما يؤخر في الأخرى من من الأرجل ، ومن أمثلة الأجزاء المتضادة : **فعولات** و **فاعلات** اللتين قال عنهما في المنهاج : " و قد وضح في صناعة الموسيقى أن فعولات **مضاد** لفاعلات ، ......لأن الوضع فيهما متخالف ، حيث كان أحدهما مفتتحا بمتحرك بعده ساكن ، ومختتما بساكن بعد متحركين ، و كان الآخر مفتتحا بمتحركين بعدهما ساكن ، و مختتما بمتحرك بعده ساكن ، فكانا لذلك **متضادين** "[6] على اعتبار أن التاء ساكنة في الجزأين حسب ملفوظ حازم ، لكنهما ليستا كذلك ، بل بنيت الأولى من وتدين

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص231.
[2]:يراجع:ابن منظور ،لسان العرب،مادة[ضدد]،ج4 ،ص2564، 2565. و:الجوهري ،الصحاح،[ضدد]،ج2. ص500، 501.
[3]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 247 .
[4]:م ، ن ، ص248 .
[5]:جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص193 .
[6]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص234 ، 235 .

مجموع و مفروق ، و الأخرى من وتدين مفروقين ، و يبدو أنهما متضادتان لأن الوتد المفروق قدم في الثانية و أخّر في الأولى ، رغم أن حازما يؤكد استناده إلى علم الموسيقى فيما قرره .

و في فلك التضاد تسبح تسميات لأوضاع أخرى تكون عليها أجزاء الشعر ، و منها :

– **التنافر بين الأجزاء** : و التنافر في اللغة [1] من : نفر ، و النّفْر : التفرّق ، وكل جازع من شيء : نفورٌ ، و تنافروا : ذهبوا ، والنَّفير : القوم ينفرون معك ، و نافرْت الرجل منافرة : إذا قاضيته ، والمنافرة : المفاخرة و المحاكمة ، و النُّفور إنما هو من نفار الشيء من الشيء ،و هو تجافيه عنه و تباعده منه .

و في اصطلاح صاحب السراج : **المنافر من الأجزاء** :" هو الذي لا يضارع و لا يضاد ، و ذلك بألا يكون بين الجزأين تقارب في الترتيب، و لا تضاد فيه ، نحو : **متفاعلن** و **مفاعيلن** " [2] ، فإنك لا تلمس بينهما وجها للتناسب ولا وجها للتضاد ، و التنافرُ " قرين عدم المشابهة في ترتيب الأسباب و الأوتاد ، ... و العلاقة بين متفاعلن و مفاعيلن شبيهة بالعلاقة بين فاعلن و فعولن لو اقترنت التفعيلتان في علاقة "[3] ، وهذا الأخير زعْمٌ من جابر عصفور لا نؤيده ،لأن **فعولن** و **فاعلن** حسب رأي حازم متضادتان من وجه،ومتضارعتان من وجه ، بينما التنافر هو عدم المضادة ، و عدم المضارعة ، كالحال في **متفاعلن** و **مفاعيلن** ، و لتنافرهما لم تجتمعا في وزن بتاتا ، لأنهما لا تحققان شيئا من التناسب.

نجد لتسمية التنافر حضورا في ميدان الموسيقى،ولعله مصطلح من مصطلحاته الهامة ،يقول الفارابي :" و كمالات الاقتران و الترتيب تتصور بطريق المناسبة ، فلنسمّ كمال الاقتران : " اتفاق النغم و تآخيها" ، و خلافة " **تنافر** النغم و تباينها "[4] ، في إشارة إلى أن أمر الائتلاف و التنافر مرده إلى طرق ترتيب الأنغام و اقترانها ، لأن "اللحن بالجملة هو مجموع نغم رتّبت نحوا ما من الترتيب "[5] بحيث يأتلف منها إيقاع مريح، ولحن ملذّ و مطّرد ، " **والتنافر** و التضاد ....لا يساعدان على اطراد النغم في الوزن "[6] ولا على تناسب أجزائه وإيقاعاتها ، لذلك لم يُبن وزن من أوزان الشعر العربي من أجزاء بينها تضاد أو تنافر ، و لا يبعد أن يكون القرطاجني استوحى مفاهيمه هذه و مصطلحاته في مناقشة التناسب في البحور من علم الموسيقى ، و حاول تطبيقها ، ووصف إيقاعات

---

[1]:يراجع :ابن منظور ،لسان العرب ،مادة(نفر)،ج 3،ص790 ،791،و : ابن فارس،مجمل اللغة،(نفر)،ج 3،ص879.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص247.
[3]: جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص193.
[4]الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، ج1، ص111 ، 112.
[5]:م.ن ، ج2 ، ص881.
[6]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص193.

الشعر و أجزاءه بها .

ومن هذه التسميات أيضا : – **السّذاجة** : و جذرها اللغوي[1]من : سذج : و حُجّة ساذِجة و ساذَجة – بالفتح – غير بالغة، و إن كان هذا المعنى يوحي بالبساطة و قلة التعقيد ، فإنها لفظة في الاصطلاح لا تكاد تنصرف عنه أو تخالفه ، إذا تأملنا قول حازم عن بعض التركيبات الوزنية : " فأما ما تركّب من الخماسية الساذجة ، فالمتقارب ، و بناء شطره على فعولن مكررا أربعا "[2] ، و قوله عنده تركيب آخر : " و أما ما تركّب من السباعية الساذجة "[3]، يفهم من هذا أن السذاجة مأتاها من التكرار الرتيب للتفعيلة الواحدة ، و كأن هذا الوصف ملازم للبحور المبنية على جزء واحد يتكرر مرّتين أو مرّات عديدة ، و إلى هذا أشار جابر عصفور حين اعتبر السذاجة " صفة ملازمة للوزن المفرد التفعيلة ، تشير إلى البساطة باعتبارها صفة مناقضة للتركيب "[4] ،وما كان بهذا الشكل من البحور يسميه المعاصرون البحور الصافية أو البسيطة أو المفردة،" وهي التي يتألف شطراها من تفعيلة واحدة "[5] تتكرر أربع مرات أو أكثر،ومثل هذه البحور مما أجازت نازك الملائكة نظم الشعر الحر عليه،واعتبرته الأنسب لذلك ،مع تشكيلات وزنية أخرى سمتها البحور الممزوجةكالسريع ومستعمل الوافر[6] ،وإن كنا نتحفظ على البحر الأخير.

وعلى عدها تركيبا ممزوجا،مع تشكيلات ، و قد تقدم أن أدنى مستويات التناسب أن يكون الوزن **متماثل** الأجزاء **متشافعها** جميعا ، و هذا ما ينطبق على المتقارب و ما شابهه وبني مثله من جزء ساذج ، و أحسن منها ، ما لم **تتشافع** تفعيلاته الساذجة المتماثلة جميعا.

هذه مجموعة مصطلحات جديدة على علم العروض ، قدّمها حازم قصد بيان كيفيات التناسب و عدمه ، و ليس التناسب و مفاهيمه إلا نظرية رياضية منطقية بالدرجة الأولى ، عَقَلها القرطاجني ، و حاول تطبيقها على الشعر العربي و عروضه ،"و لا يمكن أن يفهم القارىء هذه المفاهيم إلا بالرجوع إلى نظرية التناسب الرياضية و أنواعها ، و خواصها و تطبيقاتها" [7] ، كل هذا باستجلاب بعض المصطلحات من حقل الموسيقى ، مما يوحي بصحة ادعائه أنه استند في ما ذهب إليه إلى ما تعضده الآراء البلاغية ،و القوانين الموسيقية ، و الأصول المنطقية و الحكمية ، دون الانحدار إلى

---

[1]:يراجع : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة [سذج] ، ج3 ، ص1979 .

[2]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص227 .

[3]: م.ن،ص.ن .

[4]: جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص195 .

[5]: نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ط12 ،دار العلم للملايين،كانون الثاني(يناير)2004م،ص83 .

[6]: يراجع:م.ن،ص85.

[7]:محمد مفتاح ، مشكاة المفاهيم ، ص113 .

مدارك صناعات اللسان الجزئية ، أو إخضاع أوزان الشعر العربي لما تقتضيه[1] أو تحكم به ، و قد رأينا كيف استوحى "من أنواع النسب و خواصها المتعددة ، لإثبات العلائق بين أجزاء الأعاريض ، و لذلك اقترح مفاهيم مكمّلة ، من مثل **التضارع** و **التماثل** و **التنافر** و **التضاد** ، لاستحسان ما يستحسن منها ، و قبول ما يقبل ، أو رفض ما يرفض "[2] من الأجزاء و التر كيبات الوزنية .

قبل ختام هذا الفصل ، لا نجد بدا من أن نقف وقفة عجلى عند مصطلحات أخرى تدخل ضمن ما جاء به حازم من تسميات جديدة ، لنستوضح معانيها ، علّنا أن نقترحها مع غيرها لإغناء المنظومة الاصطلاحية العروضية ، و من هذه التسميات :

– منصوف : النِّصف عند اللغويين [3] : أحد شقّي الشيء ، و النُّصُفُ والنَّصيف و النَّصِف : : أحد جزأي الكمال ، و نَصَفَ الشيءَ ينصِفُه نَصفا وانتصفه ، وتنصّفه ونصّفه : أخذ نصفه ، و المنصَّف من الشراب الذي يطبخ حتى يذهب نصفه ، و نَصَفَ القَدَحَ يَنصُفُه نَصفا : شرب نصفه ، و تنصيف الشيء جعْله نصفين،كل ذلك من باب الاستعمال اللغوي للكلمة .

يطلق صاحب المنهاج اسم المنصوف لدى ذكره بناء أحد البحور ، و هو **المقتضب** " و أصل بناء شطره [عنده] : **فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن** ** **فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن** ، إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد فيه، و الأسباب الثقيلة و تكرُّر الفاصلة "[4] ثم قال : " فلهذا لم يستعملوه إلا **منصوفا** أي **محذوف النصف من كل شطر** "[5]، و على هذا فالمنصوف من كل بحر ما ذهب نصف شطره ، و منصوف المقتضب بعد إذهاب نصفه هو : **فاعلن مفاعلتن** ** **فاعلن مفاعلتن** .

إن **المقتضب** عند العروضيين بحر مجزوء وجوبا [6] ، و الجَزْء " هو إسقاط العروض أو الضرب من البيت الشعري ، أي حذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر من شطري البيت ، و قيل جَزء الشعر إبقاؤه على جزأين "[7] ، و ليس ينطبق على مفهوم النّصف السابق إلا التعريف الأخير ، و و هو إبقاء الشعر على جزأين ، أما إذهاب العروض أو الضرب فهو شيء غير النَّصف ،و لا يصح أن نصف به المقتضب ، بل هو **منصوف لأنه ذهب نصفه** ، أو جزآن من كل شطر منه ، فمنصوف

---

[1]:يراجع : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، صفحات : 231 ، 234 ، 235 ، 258 .

[2]:محمد مفتاح ، مشكاة المفاهيم ، ص117 .

[3]:يراجع : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة [نصف] ، ج6 ، ص4443 ، 4444 ،و : ابن فارس ، مجمل اللغة ، مادة [نصف] ، ج3 ، ص869 ،والجوهري ، الصحاح ، [نصف] ، ج4 ، ص1432 ، 1433 ، 1434،و الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، [نصف] ، ج3 ، ص200.

[4]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص234 .

[5]:م.ن،ص.ن.

[6]:يراجع : ناصر لوحيشي ، الميسر في العروض و القافية ، د. ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 2007م ، ص27 .

[7]:م ، ن ، ص ، ن .

المثمن : مربع ، و منصوف المسدس : مثلث ، و هذا قريب من الشَّطر الذي هو : " إسقاط شطر بأكمله من البيت ، وعدُّ الشطر الباقي بيتا كاملا "[1] ، كل هذا طبعا ، بالنظر إلى تقدير حازم لهذا البحر ، أي على ثمانية أجزاء ، لأن مفهوم الجَزْء ينطبق على **المقتضب** في تقدير غيره ، ممّن يعتبرون وزنه :" **مفعولات مستفعلن مستفعلن** ، مرتين ، استعملته العرب مجزوءا ، فصار وزنه مستعملا : **مفعولات مستفعلن** ** **مفعولات مستفعلن** "[2] أي كان مسدسا و أصبح مربعا بذهاب جزأين منه.

إذن ، فصاحب سراج البلغاء ، لا يخالف في تعريف الجَزء ، بل يضيف تسمية لما ذهب نصفه من الأوزان المثمّنة ، فهو الشطر و النّصف ، و لعله يفضل **النَّصف** لأنه مصطلح موسيقي خالص ، و " التنصيف هو قسمة البعد [النغمي] إلى قسمين ، إما متساويين قياسا إلى طول ما بين طرفي البعد ، أو قياسا إلى النسبة بينهما بالجذر التربيعي "[3]، و مبرره في اختيار مصطلح **منصوف** هو استناده إلى قوانين الموسيقى و التناسب كما سبقت الإشارة إليه ، و مهما يكن ، فإننا نقبل هذه التسمية إلى جوار : المشطور، و إن كان بالإمكان اقتراح المنصوف مكانها ، لأنها مصطلح موسيقي أكثر دقة كما نزعم ،أو نبقي المشطور تسمية لما ذهب شطره من المسدسات وما دونها من البحور ، والمنصوف تسمية لما ذهب نصفه من المربعات.

و إلى جانب : تسمية المنصوف ، يوظف اسم : **المُقَصّرات** ، و القَصر و القِصَر في اللغة[4] خلاف الطول ، وقصُر الشيء بالضم يقصُر ، قِصَرا : خلاف طال ، و قصَّرْته تقصيرا : إذا صيّرته قصيرا ، و قصّر من شعره تقصيرا : إذا حذف منه شيئا و لم يستأصله .

و نستشف مفهومه الإصطلاحي من قوله : " فإن الطويل و البسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف و الحسن ... فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب ، فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك "[5]، و قوله بعدُ : " و غيرهما من الأعاريض يوجد في **مقصراته** ما يكون أطيب منه ... إذ كانت الأوزان التامة كالآباء ،وهذه المقصرات **المقتضبة** كالأبناء "[6]، و كأن مقصّر الوزن هو مجزوءه ، و تقصيره هو جَزْؤه بإزالة بعض أجزائه ،بشرط ألا يرقى الحذف إلى النصف فيصبح الوزن منصوفا ، و الأوزان بهذا التقسيم : **تامة** و **منصوفة** و**مقصّرة** ذهب بعض

---

[1]:م ، ن ، ص ، ن .
[2]:محمد بن علي المحلي ، شفاء الغليل في علم الخليل ، ط1 ، تح و تق و تع : شعبان صلاح ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1411 هـ/1991م ، ص236 .
[3]:الفارابي ، كتاب الموسيقا ، ج2 ، ص248 ، هامشة (2) للمحقق .
[4]:يراجع : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة [قصر] ، ج5 ، ص3644 ، 3645 ،
و : الجوهري ، الصحاح ، [قصر] ، ج2 ، ص792 ، و: ابن فارس ، مجمل اللغة ، [قصر] ، ج3 ، ص756 .
[5]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص238 .
[6]:م.ن،ص238.

أجزائها ، و لعل التامة هي نفسها : **المطوّلة** في قوله : " و قد قصدوا أيضا في مقصرات الأوزان أن يوقعوا فيها من اقترانات الأسباب والأوتاد ما لم يوقعوه في **مطولاتها** ،فمن ذلك اقتران السببين الثقيل والخفيف والوتد المجموع والمضاعف في الضرب السادس من الكامل"[1] ،والضربُ السادس من الكامل كما تشير كتب العروض هو المجزوء[2]، ويؤيد هذا ما استخلصناه من أن **المقصّرات** هي المجزوءات ، وتجدر الإشارة إلى أن تسمية المجزوء مقصّرا لا تحمل فرقا كبيرا ،لأنهما متكافئتان من الناحية اللغوية، بخلاف **المنصوف** والمشطور برأينا.

كانت هذه تجلية وتبصرَةً بمجموعة من المصطلحات أو التسميات التي جاء بها حازم القرطاجني إلى حقل الدرس العروضي ، محاولة منه لإثراء منظومته،أو سدّ بعض النقص والحاجة ،أو تبديل بعض المصطلحات ببعض،مستمدا من ميدان الموسيقى ،ومستندا إليه في تحديد بعض المعاني ، وإلى الجذور اللغوية العربية التي راعاها في كثير من ألفاظه وتسمياته ،وقد جاء بأشياء كان عليه أن يقترح لها تسميات ، حتى ولو استعان بعلوم أخرى في ذلك ،كال**أرجل** وبعض أصنافها ،**والأقطار والأركان**، وكذا ما طرحه ضمن نظرية **التناسب** وكيفيات حصوله بين أجزاء الوزن أو انتفائه ، ووجوه تجلّيه ومستوياته ، بعد أن عاب على العروضيين – كما رأينا – جهلهم بمعرفة طرق التناسب ، ووجدنا منه استنكافا عن كثير من مصطلحاتهم ، وانفراده بعدد لا بأس به من جديد الاصطلاحات ، التي تمثل إغناء وإثراء لقاموس علم العروض ، وخاصة مصطلحات **التضارع والتشافع والتماثل والتنافر والتضاد** ،... ، وكلها مفاهيم لا عهد لدارسي العروض بها،غير أنه يسوغ لنا اقتراحها ،ليس كبدائل ، وإنما كتدعيم لما هو موجود،ولما هو مستعمل،حتى تدخل هي الأخرى نطاق الاستعمال والإجراء ،وقد أشيرَ في صدر هذا الفصل إلى بعض المبادئ الاصطلاحية العامة ،وبعض قوانين وضع المصطلحات الجديدة،أو تفضيل مصطلح على آخر،كما ألمعنا إلى طرف من مشاكل المصطلح، وفوضى الاصطلاحية في العالم العربي في مختلف العلوم ،وليس في علم العروض وحده، ونحن لا نريد أن نكون طرفا في المشكلة بما نقدمه ،بل نريد أن نكون طرفا في الحل ،لأننا لم نزد في هذا الفصل ، على اقتراح بعض المصطلحات التي رأينا من الفائدة والمناسبة أن ندخلها نطاق الإجراء في دراسة

---

[1]:م.ن ،ص240.

[2]:يراجع مثلا :ناصرلوحيشي ، الميسر في العروض و القافية ، ص90 و كذا : محمد مصطفى بوشوارب ، علم العروض و تطبيقاته : منهج تعليمي مبسط ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2006 ، ص120 ، و الضرب السادس هو من العروض الثالثة و هي : المربع المجزوء .

العروض وموسيقى شعرنا العربي دراسة أعمق وأنجع ، في ضوء ما بسطناه من مباديء وقوانين .

تُلمس – من خلال مناقشة جديد الاصطلاحات العروضية عند حازم– نزعة جموحة ،وجرأة كبيرة على العروضيين،وردّا لكثير من آرائهم ،وتخطئة لبعض تصوراتهم ،بل اتهام كثير منهم بالقصور المعرفي ،مما ينبيء بأنه سيبدي خلافا أحدّ ،أو على الأقل مناقشة مماثلة في مسائل العروض وقضاياه التي سنواصل تحليلها فيما يأتي من الفصول.

نختم هذا الفصل بالتنبيه على أننا اقتصرنا فيه على أهم المصطلحات العروضية الجديدة — في رأينا — عند القرطاجني ، وإن كنا على يقين بأنه لا يزال هناك جمع من التسميات ، لكننا ارتأينا أن التعرض لها في سياقات معينة يكون أقدر على توضيحها ،وتحديد مفاهيمها ،لذلك أرجأنا أمر توضيحها والحديث عنها إلى مقام أحسن وأليق ،لأنها فيما يبدو ليست مصطلحات محورية رغم أهمّيتها الإجرائية.

الفصل الثاني:الأجزاء والبحور:

تركيبها وعدّتها، أصنافها وقضايا تركيباتها:

- الأجزاء(التفاعيل) :تركيبها وعدّتها وأصنافها
- البحور(الأوزان) : كيفيات تركيبها وأصنافها وعدّتها وقضايا تركيباتها.

الفصل الثاني:

الأجزاء (التفاعيل)والبحور،تركيبها وعدها،أصنافها وقضايا تركيباتها:

بعد أن كشفنا عن كثير من المعاني والمفاهيم الاصطلاحية العروضية التي صادفناها في كتاب المنهاج،سواء أكانت من وضع صاحبه أو من اقتباسه أو تغييره واستبداله،سنحاول أن نناقش في هذا الفصل ما طرحه من قضايا وآراء حول محورين أساسيين هما:أجزاء البحور أو تفاعيلها: كيف تصور تركيباتها،وما هو عددها عنده،وما هي أصنافها برأيه،ومحور البحور أو الأوزان الشعرية: كيفيات تركيبها وتصنيفها،وعدها،وصفاتها،وتناسبها مع الأغراض؟،والحق أن هذا الفصل سيتحرى النظر فيما جاء به وناقشه القرطاجني في ضوء ما أقرته كتب العروض الأخرى والتي تنتمي إلى أزمنة ومراحل وقناعات متفاوتة،في ما يشبه الدراسة المقارنة لبعض القضايا الأساسية في الدرس العروضي،مع التركيز منها على ماهو أكثر انسجاماووفاء لمنهج الخليل وآرائه،حتلى نتبين مدى موافقة حاوم ومدى مخالفته وتجاوزه له،ولما رسمته مدرسته إن صح القول،من مثل بعض الدراسات التي استعرضناها في مدخل هذا البحث.

2-1- الأجزاء:تركيبها وعددهاوأصنافها:

1-1-2- قوانين عامة لتركيب الأجزاء:

ليست الأجزاء أوالتفاعيل هي أصغر وحدة صوتية يبنى عليها الوزن الشعري كما هو معلوم بل هي نتاج وحدات أصغر منها،بضم بعضها إلى بعض بطرق معينة،فالأجزاء –بداية– " تتولد من ائتلاف الأسباب مع الأوتاد والفواصل"التي "تجتمع و...في جملة:(لَمْ أَرَ– على ظَهْرِ– جَبَلِنْ– سَمَكَتَنْ)"[1]،وهذه المكونات قد فرغ من التعريف بها كل من ألف في علم العروض،و"هي في صورتها الكمية اليوم– بمعزل عن التلحين– ايقاعات جزئية للتفعيلة فحسب،وأدناها إلى مفهوم المقطع بالمدلول الصوتي ال (/)،(/0) وال(/00)"[2] أي:الحركة والحركة والساكن،ثم الحركة والساكنان، مع أننا نشير إلى أنه قد يرمز للمتحرك عند بعضهم بـــ (0) ،وللساكن بـــ (/).

ولا بأس بالعود إلى كتاب الموسيقى للفارابي لنعطي أسماء وتعاريف لهذه المفاهيم،فالحروف "منها مصوت ومنها غير مصوت،والمصوتات منها قصيرة ومنها طويلة،والمصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب : الحركات"[3] من فتحة وضمة وكسرة–معزولة عن الحرف–،"والمصوتات الطويلة:منها أطراف" ، و"الأطراف ثلاثة:إما الطرف العالي وهو الألف،وإما الطرف المنخفض وهو الياء،وإما المتوسط وهو الواو"[4]وهي الصوائت الطويلة كما تعرف اليوم،ولعل الفارابي يفرق بينها كما يبدو من تقسيمه إياها إلى:طرف عال ووسط ومنخفض،كما يضيف مصوتات طويلةممتزجة عن أطراف وهي ما يمال الصوت فيها وسطا بين طرفين[5].

ويعرف بعد هذا المقاطع الصوتية بقوله:"وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به فإنه يسمى"المقطع القصير"والعرب يسمونه"الحرف المتحرك"من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة:حركات وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلا،وهو يمكن أن يقرن به،فإنهم يسمونه الحرف الساكن"[6]، أما المقطع الطويل فإنه"كل حرف غير مصوت(ساكن)قرن به مصوت طويل" [7]، وكأن الفارابي يلغي حركة هذا الحرف غير المصوت أي الساكن،في إشارة إلى أنها تمتزج مع المصوت الطويل

---

[1]:السيد أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،دط،،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1399 هـ /1979م ،ص06.

[2]:عبد الحكيم العبد،العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي،ص05.

[3]:الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج2،ص1072.

[4]:م.ن،ج2،ص1073.

[5]:يراجع،م.ن،ج2،ص1073،والهامشتان:3و4من الصفحة نفسها للمحقق.

[6]:الفارابي،مرجع سابق،ج2،ص1075.

[7]:م.ن،ج2،ص.ن.

أي مع حرف المدّ:ألفا كان أم واوا أم ياء،ويرمز [1]للمقطع القصير بالرمز: (u)، وللمقطع الطويل بالرمز:(ــ) ،وهناك تقسيم آخر يجعل هناك : قصيرا وطويلا وزائد الطول،أو مقطعا قصيرا ومتوسطا وطويلا

ونلاحظ أن الفارابي لا يشير إلى ما يسمى بالمقطع شديد الطول، أو"زائد الطول ، وهو:

أ- صامت+صائتا طويلا+صامتا:[دارْ]،[قالْ].

ب- صامت+صائتا قصيرا +صامتين:[وعْدْ]،[فكْرْ]،ورمزه: ∩"[2] مقلوب رمز المقطع القصير،ولكنه يشير إليه بقوله:"وكل حرف ساكن تبع السبب الخفيف فإنه يقوم مقام نقرة لينة تتبع نقرة تامة ساكنة"[3].

والحق أن كل هذه مفاهيم تطرقنا إليها في الفصل الأول،وقد تفي بها وتقوم مقامهاالأسباب **خفيفةوثقيلة ومتوالية**،والأوتاد:**مجموعة ومفروقة ومتضاعفة**،"وكل ما تركب تركيبا أزيد مما عددناه ، فإن جميعها مركبة إما عن أسباب وإما عن أوتاد وإما عنهما جميعا" [4] سواء أكانت أجزاء اللحن أو أجزاء الوزن الشعري، إذا ماشينا الفلاسفة في تقريبهم بين الوزن والموسيقى ، ففي رأيهم أن التقابل "بين المادة الموسيقية والمادة الشعرية يتجاوز...تماثل الغاية في الانفعال والفعل،واتحاد الإيقاع إلى التقابل بين العناصر المختلفة التي تشكل المجالين"[5]،وعن مثل هذه القناعة تنبع كثير من آراء حازم العروضية ،فقد وجدناه مفتخرا"بالأساس الموسيقي الذي اعتمده في بحث الإيقاع الشعري عبر التقابل والتوازي بين الأسباب والأوتاد،وتركيب بعضها مع بعض معتمدا على الحاسة الموسيقية خاصة" [6] ومراعيا طرق التناسب التي عاب على العروضيين الجهل بها-كما قدمنا-، وبدا مرتكزا على هذه الأسس في تصوره للأجزاء والأرجل التي تتركب منها،وكيفيات حصول ذلك،محاولا وضع قوانين تضبط هذه التركيبات.

إن والقصيدة عند حازم "تتألف...من حروف، هي أصوات تتضام فتكون الأسباب والأوتاد، والأسباب تتضام فتكوّن أجزاء المصاريع،وبالتالي أجزاء البيت وأجزاء القصيدة أو التفاعيل،وكذلك الألحان"[7]،ومادامت أجزاء اللحن كأجزاء الوزن،فإن هذه الأخيرة يجب أن تختتم

---

[1] : يراجع،ناصر لوحيشي،الميسر في العروض والقافية،ص41.
[2]: م.ن،ص.ن.
[3]:الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج2،ص1080.
[4]: م.ن،ج2،ص1079.
[5]:الأخضر جمعي،نظرية الشعرعند الفلاسفة الإسلاميين،ص179.
[6]:م.ن،ص180.
[7]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص187.

دائما بساكن يفصل بين الجزء والجزء،لأن الأقاويل "إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كانت لها فواصل،والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة،وذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة،فلذلك يلزم أن تكون حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة،وأن تتناهى أبدا إلى ساكن" [1]،وفي ضوء هذا يضع القرطاجني قانونا أساسيا أوّل لتركيب الأجزاء مفاده أن منظري العروض"لم يوقعوا الوتد المفروق ولا السبب الثقيل في نهاية جزء خماسي ولا سباعي ولا فيما فوق ذلك [*]، وقانونهم"ألا يضعوا الثقيل في النهايات ولا سيما في أواخر الأجزاء التي هي مظان اعتمادات و توقرات وتقاطع أنفاس" [2] لأن الاعتماد لا يكون إلا على ساكن،ولذا ترفض الأجزاء المختتمة بمتحرك،وفقا لهذا القانون :

"- **السبب الثقيل ،والوتد المفروق** لا يقعان في نهاية جزء،وإنما يقعان في صدور الأجزاء وتضاعيفها"[3].

لقد عدّ أحد الدارسين هذا القانون الذي يقضي بلزوم انتهاء التفاعيل بساكن فرضية غير صحيحة،لأننا -حسب رأيه- حتى لو أقصينا التفاعيل المنتهية بمتحرك،فإننا نصادفها في:(فعولُ)المحذوفة الخامس،وفي:(مفاعيلُ)المحذوفة السابع. [4] ولعله يمكن أن يجاب عن زعمه هذا،بأن هذا القانون يسري على الأجزاء النموذجية المفردة،وليس على ما يتفرع عنها من تفاعيل في نظام وزني معين بفعل زحاف أو علة تلحقها،فإذا أخذت:مفاعيل في نظامها الوزني:(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)فإن الأمر لا يشكل وقوفا على متحرك في(مفاعيل)لكونها متبوعة بـــ:(فعولن)وليس يستثقل توالي ثلاث متحركات بحذف نون(مفاعيلن)،مع إحساسك بثقل:(مفاعيل)لو تلفظت بها وحدها،دون أن تجد ساكنا تعتمد عليه،ولا نرى ما رآه من أن الفرضية إنما هي"لا تنتهي التفعيلة بمتحركين" [5] كما قد بيناه.

يواصل القرطاجني محاولته في التقنين لتركيب الأجزاء وفقا لمباديء ثابتة،وانطلاقا من العلم بأنه"لا يجتمع في حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك"وإن كان"قد يجمع بينهما في بعض القوافي"[6]، يقرر أن"- السبب المتوالي والوتد المتضاعف لا يقعان إلا في نهايات الضروب والأعاريض المصرعة"[7] أي في نهاية الجزء الواقع عروضا وضربا مصرعين،إذا غيرا بعلة تؤدي إلى التقاء

---

[1]:الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج2،ص1085.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص234.
[3]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص236.
[4]:يراجع:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص302.
[5]:م.ن،ص303.
[6]:الأخفش الأوسط،كتاب العروض،ص120.
[7]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص236.

الساكنين،أي:توالي السبب،أو تضاعف الوتد،وهذا وإن لم يكن قانونا لتركيب الأجزاء الأساسية،فقد أوردناه لأنه يقنن لمواقع بعض الأرجل التي لا تدخل-طبعا-في تركيب الأجزاء الأساسية،إلا في جزء سنعرفه لاحقا.

- أما الرِّجْلان المتبقِّيان ، وهما:**السبب الخفيف والوتد المجموع**،فليسا مختصين برتبة دون أخرى، بل "يقعان من صدور الأجزاء وأوساطها وأعجازها كل موقع" [1]فكلاهما مختتم بساكن،ولا يجتمع في كليهما أكثر من متحركين،ولا يلتقي فيهما ساكنان،هذاجعلهما أكثر الأرجل تصرفا،وسوغ للعرب بناء أكثر الأعاريض عليهما[2]،بعد أن استقصوا"القسمة في تركيب المقارنة بين بعض هذه الأرجل وبعض،ووضعها في أوزان أخرى غير متقاربة ، [فاعتمدوا]من ذلك في كل وزن ماكان مناسبا للوضع الخاص به"[3]،ومراعاة التناسب هي القانون العام الذي يحكم جميع عمليات التركيب وأوجهه، "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل،وتأليف متناسب،كان ذلك أدعى لتعجيب النفس"[4] ، وإمتاعها في لحن أو في كلام مخيل موزون.

وتَتِمَّةً للقانونين السابقين ، هناك قوانين تحكم جوار الأرجل واجتماعها في جزء واحد ودخولها في نظامه الصوتي وتشكيلها إياه،وإن كان بعضها يتركب مع بعض مطلقا **كالأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والمفروقة**[5] ،فإن بعضها بخلاف ذلك، يخضع في جواره لبعض القوانين،ونستحضر هنا قانونا خليليا مماثلا لما نحن بصدده ، ومقتضاه أنه :"في النّموذج الخليلي للشعر العربي : **لا يتجاور وتدان ،ولا يتجاور ثلاثة أسباب** "[6]،وهذا القانون وغيره ناتج عن استقراء التركيبات الخليلية على مستوى الأجزاء والأوزان ، وأقول الأوزان، لأنه تقرر إلى جانب هذا أنه " لا يتجاور في البيت الشعري وتدان ، ولا يتجاور في البيت أكثر من سببين"[7]،وقد تعتمد هذه القاعدة في تخطئة من لايفرق: بين تفعيلة:**مستفعلن** ذات الوتد المجموع و **مستفع لن** ذات الوتد المفروق، ففي بحر الخفيف ترد **مستفع لن** في إثر **فاعلاتن**،ولو أهملنا الفرق بين :مستفع لن ومستفعلن لأدّى الأمر إلى تجاور ثلاثة أسباب في البيت[8]،وهذا غير جائز ولا ممكن في العروض الخليلي على الأقل.

---

[1]:م.ن،ص.ن. * :لعل مراده:ولا يقعان في نهايات ما فوق ذلك؛أي لاتوجد تفعيلة تختتم بوتد مفروق ولا بسبب ثقيل مهما بلغت عدة أرجلها.

[2]:يراجع،م ن،ص237.

[3]:م.ن،ص.ن.

[4]:م.ن،ص245.

[5]:م.ن،ص253.

[6]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص67.

[7]:مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص35.

[8]:يراجع: مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص67،وبالتقطيع يتضح ذلك:فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن:تقابل:/0//0 /0 /0 /0 /0//0/0/0.

ولا نصادف ذكرا لهذه القاعدة بالنظر في ما جاء به حازم،وبتتُّبع قوانينه المستخلصة، فقد قنّن لجوار الأسباب والأوتاد بطريقة أخرى ،أوصلته إلى أن هذه الأرجل "منها مالا يتركب أحدهما مع الآخر في خماسيات الأجزاء وسباعياتها،ويتركب فيما فوق ذلك،وذلك كالأسباب **الثقيلة والأوتاد المفروقة**،ولا تتركب معها إلا متقدمة عليها"[1]،وهذا ما يمنع وجدان تفعيلة خماسية أو سباعية يجتمع فيها سب ثقيل مع وتد مفروق مطلقا، وإن حصل هذا الاجتماع فيما فوق ذلك، ويكون الوتد دائما مؤخرا عن السبب الثقيل، إذن فالواجب أن يتأخر الوتد المفروق عن السبب الثقيل إذا اجتمعا فيما فوق الأجزاء السباعية،ومن قَبيل هذا وجوب تقديم الأسباب الثقيلة على الأوتاد المجموعة متى اجتمعت معها[2] في جزء واحد،لئلا يختتم الجزء بسبب ثقيل أي بمتحرك ،وقد يحتوي قانون مراتب السبب الثقيل السابق هذا التقييد.

ويبقى **السبب المتوالي والوتد المتضاعف**، وهما اللذان يجتمع فيهما ساكنان،وقانونهما أنهما لا يركبان مع جميع الأرجل إلا متأخرين عنه، لأنهما لا يردان إلا في نهاية الجزء،كما أنهما لا يجتمعان معا البتة ، ولا يدخل أحدهما مع الآخر في تركيب مطلقا [3]، أيا كان هذا التركيب خماسيا أو ما فوق ذلك .

إن مثل هذه القوانين، يسعى إلى ضبط اختيارنا في الأبنية الوزنية للأجزاء المتناسبة المستساغة،لأن "الأسباب والأوتاد[الأرجل] يمكن أن تشكل تركيبات كثيرة جدا،ولكن التركيبات ليست مهمة في حد ذاتها ، والمهم هو تناسبها الذي يشكل حلاوة المسموع" [4]،بحسب تتابع السواكن السواكن والمتحركات في الأجزاء ومن ثَمَّ في الأوزان،ونسبة بعضها إلى بعض، وهذا ما تصر الذائقة العربية على مراعاته في أبنيتها الكلامية الموزونة وحتى غير الموزونة، نسمع الأخفش يصرح: "اعلم أنه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحركة لا يفصل بينها ساكن...وقد يكون فيه أربعة متحركة وهذا قليل ، لأن أربع متحركات لا يجتمعن في كلمة واحدة في غير الشعر" [5]،ولعله يقصد :أنهن قل أن يجتمعن، لأن القليل من ذلك وارد في بعض الكلمات مثل:"نَظِرَةٌ ،و بَرَكَةٌ ،ونكِرة وخِيَرة وحركة " ... ،وبمثل هذا قال حركات ،ورأى"أن الشعر العربي: - لا يقبل تجاوز أربعة مقاطع قصيرة،- ولا

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص253.
[2]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[3]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[4]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص193.
[5]:الأخفش الأوسط،كتاب العروض،ص120.

يقبل تجاوز خمسة مقاطع طويلة "[1]،أي ما يعادل خمسة أسباب خفيفة،ونزعم أن هذا يناقض قوله الفارط أنه لا يتجاور في بيت شعري ثلاثة أسباب،وينسخه بالكامل.

نصل حديث الأخفش السابق- بعد هذا – بقوله:"وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن،أو بمتحركين بين ساكنين،فهذا أعدل الشعر وأحسنه،فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح ،...وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن"[2] في الكلام الموزون وغيره.

في ضوء هذه المعطيات،وفي ضوء ثقافته الفلسفية والموسيقية،يحاول صاحب السراج أن يضع أو يصوغ قانونا عاما، يحكم نسبة السواكن إلى المتحركات في الجزء والوزن، بعد أن " يقدم المسوغ الحضاري لشكل القصيدة العمودية"[3] في مماثلته بين البيت الشعري والبيت المضروب أي الخباء، وبعد التقابل "الذي يكشف عن وجوده بين عناصر البيت(المسْكن)وبين عناصر البيت في القصيدة،يمضي في تحليله لكيفية إنشاء البيت ، أي لكيفية تركّب الأسباب والأوتاد من المتحركات والسواكن" [4]، ولا يخلو الكلام عن تركيب البيت من ذكر تركيب الأجزاء المكونة للبيت،إذ الأمر متعلق بالمتحركات والسواكن،وكيفيات ترتيبها وتواليها.

يعيد حازم لفت النظر إلى أن العرب "لما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها ، متزلة في إدراك السمع مترلة وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر،تأملوا البيوت ، فوجدوا لها كسورا وأركانا، وأقطارا وأعمدة، وأسبابا وأوتادا" [5] ، فعمدوا إلى أن يجعلوا لبيت الشِّعر وأجزائه مثل ذلك ، "وجعلوا اطّراد الحركات فيها – الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال- بمترلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء" [6]،وقد سبق تعريف **القطر** في الوزن ، وأقل ما يعدّ منه قطرا المتحركان ،وفصلو بين كل قطرين بساكن، وهو بمترلة الركن في البيت[7]، لأن "الساكن لما كان يحجز يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له،صار بمترلة **الركن** الذي يعدل بأحد القطرين اللّذيْن هما [هو]ملتقاهما عن مساواة الآخر ومُسامَتَتِة"[8]،لئلا تطّرد المتحركات بغير فاصل يفصل بينها.

---

[1]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص61.
[2]:الأخفش الأوسط،كتاب العروض،ص120.
[3]:جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى ق8هـ ،ط1 ،دار الكتاب،بيروت لبنان،نوفمبر 1984م،ص57.
[4]:م.ن،ص63.
[5]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص250.
[6]:م.ن،ص.ن.
[7]:يراجع:م.ن،ص251.
[8]:م.ن،ص.ن.

إذن فالسواكن تحصينات للنظام من الاضطراب والتقلقل والتفكّك ،ومصداق هذا تمام كلام حازم ،أن العرب"جعلوا الاعتماد على السواكن،وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على النحو المناسب، وتحصين وضعه من الاختلال،باعتراضها في المواضع المقدرة لها" [1]،ومثل هذا القانون نجده مراعى حتى في الأقاويل غير الموزونة النثرية بعامة في اللغة، بما هي لغة موسيقية مبنية على التناغم ، إلا أنه يكون في الأقاويل المنظومة الموزونة أكثر دقة وإلحاحا،لأن العرب في ميدان القول الموزون "يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ،إما بزيادة قليلة أو نقص،ولَأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملائمة من أن تكون فوقه" [2]،فالأحسن ما كثرت فيه المتحركات،لأن السواكن فيها حدّة،إذا تكاثر عددها أفسدت النغم أو إيقاع الكلام بالجملة ،وقد سبق تفضيل الأخفش كثرة المتحركات على كثرة السواكن [3] ، ويمكن أن نطمئن الآن إلى صياغة هذا هذا القانون :**قانون نسبة المتحركات إلى السواكن في الأجزاء** بعبارة جابر عصفور كالآتي:

– يجب أن تكون "نسبة السواكن إلى مجموع الحروف المتحركة والساكنة في أي تفعيلة تحوم ... حول الثلث ، قد تزيد قليلا،لكن لا تتجاوز الثلث بشكل لافت" [4]،وسنمتحن جملة هذه القوانين، ومدى فاعليتها ،ومدى مراعاة صاحب المنهاج لفحاواها عند استعراض ما أقره من تفعيلات أو أجزاء ، وما اطمأن إليه من أصناف تركيباتها وعدّتها.

2-1-2- كيفيات تركيب الأجزاء:

يمكننا أن نستخلص مما تقدم ،أن أجزاء الوزن ليست مبنيّة بناء عشوائيا تلقائيا،وإن بدا عكس هذا في الوهلة الأولى ،بل هي محكومة في ذلك بضوابط وقوانين من قبيل أنه: لا يجمع بين الوتد المفروق والسبب الثقيل في خماسيات الأجزاء ولا سباعياتها ،وإن اجتمعا فيما فوق ذلك وجب تقديم السبب الثقيل على الوتد المفروق ...وغير هذا مما سبقت الإشارة إليه ،ولا ندعي أن صاحب كتاب المنهاج قد انفرد بهذا التقنين،أو أن الخليل لم يراع في نظامه مثل هذا،وإن كنا لنجد من يتهمه بذلك ، بزعمه أن الخليل نهج"في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية" [5] لأننا – في رأي صاحب هذا القول – " حين نحلل ما سماه [الخليل] بالتفاعيل ، باحثين عن الأسس

---

[1]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص251.

[2]:م.ن،ص267،وانظر:ص254.

[3]:يراجع:الأخفش الأوسط،كتاب العروض،ص120، ويراجع في هذا أيضا: العروضي(أبو الحسن أحمد بن محمد) ، الجامع في العروض والقوافي،حققه وقدم له:زهير غازي زاهد،هلال ناجي،ط1،دار الجيل ،بيروت ، لبنان ،1416 هـ/1996م،ص53.

[4]:جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص196.

[5]:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص52.

التي تخضع لها،نصطدم بأمور متناقضة، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية ، والترتيب المقطعي للكلام "[1] .

ونحس مع هذا الكلام أن الفراهيدي،كان عليه أن يتخذ مخبرا صوتيا في خصٍّ من أخصاص البصرة ليناقش مثل هذا،ويؤسس علمه على أسس علمية بعيدة عن الصناعة أو التكلف في رأيه !، وكل ما في الأمر – على ما يبدو – لدى إبراهيم أنيس، هو أن الخليل "قد جعل من (مستفعلن) تفعيلتين،ومن (فاعلاتن) تفعيلتين ،حرصا على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل "[2] يقصد ذواتي الوتد المجموع والمفروق .

صحيح أن التحليل المقطعي للتفعيلتين يقضي بتساويهما كميّا، إذ كل منهما : مقطعان طويلان يعقبهما مقطع قصير يليه مقطع طويل : (– – U –) ، لكن إذا ناقشنا الأمر ضمن منظومة الخليل العروضية،تبين أنه سليم في اختياره – كما نزعم – ، (فمستفع لن) ذات الوتد المفروق مثلا : نصادفها في بحر الخفيف ، وبناؤه عند الخليل :" **فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن** : مرّتين "[3] ، إن هذا البناء بهذا الشكل يراعي قانونين أساسين مما بنى عليه عروض الخليل،وقد استنتجهما مصطفى حركات عن طريق الاستقراء،الأول – وقد مر من قبل– أنه:" لايتجاور في البيت أكثر من سببين "[4] ولو جمعنا وتد (مستفع لن) المفروق لحصل هذا التجاوز الممنوع! .

و الآخر : فحواه أنه " لا تتجاور التفعيلتان في البيت إلا إذا كان الوتد في رتب متجانسة ، أي في بداية التفعيلتين أو في نهايتهما ، أو في المرتبة الثانية " [5] ،وهذا ما يتحقق بالإبقاء على(مستفع لن)مفروقاوتدها،لتنسجم في بنائها مع(فاعلاتن)بتوسط الوتد بين السببين.

لقد استطردنا في مناقشة هذه القضية –فقط– للتأكيد على أن نظام العروض العربي تحكمه قوانين وضوابط،كمثل التي تحكم كيفيات تركيب الأجزاء التي عرضناها قبل،ونود امتحانها أو استعراضها في هذه المحطة.

نفهم من كلام حازم أن هناك **أجزاء أول** هي الأبسط،كما قال"أعني أنها في أول تركيب،إذ لا تنحل إلا إلى جزأين بسيطين(/ 0)(//)،أو إلى بسيط ومركب في أدنى تركيب (/ 0 //0)، (/0/ //0) (// //0) (/0/ /0/ /0) ، وهذه هي الأسباب والأوتاد" [6] ،وهناك أجزاء ثوانٍ تتركب من ضم

[1]: إبراهيم أنيس،مرجع سابق، ص52 ، 53 .
[2]:م . ن ، ص53 .
[3]:محمد بن علي المحلي ، شفاء الغليل في علم الخليل ، ص253.
[4]:مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، ص35.
[5]:م.ن،ص45.
[6]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص246.

بعض هذه الأجزاء إلى بعض على أنحاء وطرق متناسبة متناسقة [1]،لتشكل هذه التفاعيل على نسق مستطاب مقبول ،وكيفيات التشكيل التي وضعها القرطاجني،ما يقبل منها وما لا يقبل،تنحصر في ثلاث رئيسية ولها فروع[2]، وهي :

أ– التركيب من رجلين بضم سبب إلى وتد: فيكون المركب منهما جزءا خماسيا أبدا ،فإذا توالى السبب ، أو تضاعف الوتد صار الجزء سداسيا يلتقي ساكنان في آخره،مع ملاحظة : أن: السبب الخفيف يجمع إلى الوتد المجموع وإلى المفروق(/ 0 + //0 أو //0 +/0)و(/0 +/0/ أو /0/ +/0)،أما الثقيل من الأسباب حسب قانون سابق،فلا يجتمع مع الوتد المفروق،بل:فقط مع الوتد المجموع،فيشكل:(// + //0) وهذا مستثقل لكراهية توالي أربعة متحركات،وهو قليل وليس يحسن في الانشاد كما قال العروضي [3]،وإلى هذا أشار صاحب المنهاج،أن أربعة متحركات هي "أقصى ما يوجد عليه اطراد الحركات في الأوزان ،...[وهي]لا تتناهى إلى أربعة على اطراد...إلا بحذف بعض السواكن"[4] من الكلام أو الوزن.

والتركيب الباقي من هذا أيضا مرفوض،وهو تأخر السبب الثقيل على الوتد(// 0 + //)،لأن القانون يمنع وقوع الثقيل في النهاية في الخماسيات والسباعيات وما فوقها،كما تبين من قبل، وباستقصاء وجوه التركيب من سبب ووتد،المقبول منها والمرفوض ، تنتج ثمانية أجزاء خماسية جميعا.

ب – التركيب الثاني[5] ،وهو ما كان من ضم ثلاثة أرجل،إما:

– **بضم سببين إلى وتد** : ويكون الجزء سباعيا،ونحصل باستقصاء جميع الوجوه الممكنة من هذا على:أربعة وعشرين جزءا،ووفق بعض القوانين،سنرفض منها كل ما ختم بسبب ثقيل،أو بوتد مفروق،ونرفض ما اجتمعا فيه معا،وما تناهت متحركاته المتتالية إلى أربع فما فوق،أي أننا سنقر سبعة أجزاء مع حازم،ونرد سبعة عشر جزءا،وجدناها بالتجريب تخالف قانونا من قوانينه أو أكثر،ولولا العزوف عن الإطالة غير المفيدة ، لأوردنا كل التشكيلات المحتملة بضم سببين إلى وتد،وسنقف على المقبول من هذه فيما بعد.

– **أما الكيفية الثانية فهي [1] :ضم سبب إلى وتدين** ، فتحصل لنا أجزاء ثمانية،لا يقل عددها عن أربعين جزءا ،وإن هذه الكيفية تتخطى قانونا لدى غير القرطاجني،وهو الذي يمنع اجتماع وتدين في

---

[1]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[2]:يراجع:م.ن،صفحتا :254،253.
[3]:يراجع :العروضي،الجامع في العروض والقوافي،ص53.
[4]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص،254،255.
[5]:يراجع:م.ن،ص254.

تفعيلة واحدة ،وكما صرح حركات،فإنه لا يعد"تفعيلة أساسية ... التراكيب التي تحتوي على وتدين أو أكثر"[2]،وبتصفح للمنهاج،لا نقف على إشارة ولو عابرة إلى هذا القانون، رغم أن صاحيه أبدى مخالفته لكثير من العروضيين في كثير من القضايا،وصرح بذلك في غالب الأحيان،ألا يعلم أنه بهذا النوع من التركيبات،يدخل جزءا جديدا لا نصادفه لدى أي من العروضيين السابقين عليه، أو المعاصرين له على الأقل؟،وهو الجزء الثماني،وسنرى بعد قليل، أنه قبِل أحد هذه الثمانيات،وإن كان ما وافق منها شروطه أو قوانينه أكثر من ذلك، بل تفوق خمسة أجزاء،وهذا ما يدعونا إلى القول بأنه لا يتبنى هذه الفرضية أصلا،ولا يلتفت إلى أن الخليل ربما "لسبب ما،ينبع من تصوره للميزان الصرفي فرض حدا أقصى على التفعيلات،وهو أن تكون سباعية" [3]،وهذا هو المرجح،رغم أنه لم يذكر فيما ذكر الأجزاء الثُّمانية،لما قال : إن أوزان العرب "متركبة من ثلاثة أصناف من الاجزاء :خماسيات ، وسباعيات وتساعيات وإن لم يسلّم في هذا العروضيين،وليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك، ولا منازعتهم"[4]،ويعضدنا في هذا الترجيح رغم عدم ذكره للأجزاء الثمانية،أنه وهم في مواضع كثيرة من كتابه ، وراح يسمي الجزء الثماني تساعيا،إلا في بعض المواضع ،وقد نبهنا على هذا في الهامش.

هذا زيادة على نيته- التي صرح بها- في العدول عن كثير من تقديرات العروضيين [5]،ولعل منها هذه.

– **أما الاحتمالان المتبقيان لتركيب ثلاثة أرجل** ، فغير واردين في كتابه،وهما:التركيب من ثلاثة أسباب،والتركيب من ثلاثة أوتاد،وهذا يوحي بأنه يرفض هاتين الكيفيتين، بمعنى أنه :لا تخلو تفعيلة أو جزء من سبب، ولا تخلو من وتد،ومصطفى حركات على وفاق تام مع هذا [6]،لأنه رفض التراكيب التي لا تحتوي على وتد،والتي لا تشتمل على سبب.

ت – التركيب الثالث[7]،ويكون بضم أربعة أرجل، على الكيفيات الآتية:

– **سبب وثلاثة أوتاد**:وتحصل منه أجزاء على أحد عشر حرفا،وهذا مستثقل جدا،ولا يقبل منه شيء.

---

[1]:يراجع:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص254،231،وتجدر ملاحظة،أن حازما غلط في عد الجزء الثماني تساعيا في أكثر من موضع،كما في الصفحة229،231...ولعله سهو منه،والسهو جائز على كل إنسان،لذا لم نجعلها قضية تناقش في المتن، بل ننبه عليها فقط ،وقد صحح هذا في ص246 من المنهاج.

[2]:مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص40.

[3]:كمال أبو ديب،في البنية الايقاعية للشعر العربي،ص455.

[4]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص226.

[5]:يراجع:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص231،على سبيل المثال.

[6]:يراجع:مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص40.

[7]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص254.

– **سببان ووتدان** : ويحصل بهما أجزاء على عشرة أحرف،وهذا مع كونه مستثقلا،يمكن أن ينحل في أغلب حالاته إلى أجزاء خماسية،بالنسبة إلى ما كان سبباه خفيفان، أما ما جمع فيه الثقيل مع الوتد المفروق فإنه حتما سيؤدي إلى مختتم بمتحرك،وهو مرفوض،ولا يقبل أيضا ما ينتج من سببين ثقيلين مع وتدين مجموعين،

لأنه بالضرورة يسمح بتوالي أربع متحركات،وأكثر،وبالجملة فإن انتهاء عدد حروفالجزء إلى هذا الحد،وهو عشرة– كاف لأن يجعله جزءا مرفوضا،والمراد من انحلاله إلى الخماسيات،أنه في أغلب الكيفيات ببعض التغيير تحصل إما على:(فاعلن) أو على(فعولن)،ولنمثل بوتدين مجموعين،يليهما سببان خفيفان:[//0 +//0 +/0 +/0]فنلاحظ

بوضوح ثقل الجزء الناتج عن هذه الكيفية ،ولو زحفنا إلى الوتد الثاني لنتج لنا من التركيب كله جزآن خماسيان[فعولن–فاعلن]نبقى ندور بينهما،ومادام التركيب من الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة هو أكثر التركيبات ملاءمة ،وبدا مستقلا هنا،فكيف بالتركيب من الأسباب الثقيلة والأوتاد المجموعة والمفروقة؟.إذن :يمكن أن نقول باطمئنان:– إن الأجزاء العشارية مرفوضة.

– **ثلاثة أسباب ووتد**،وهو"تركيب لا يستثقل المتناسب منه،ولا ينحل إلى غيره،فالقياس يوجب إثباته وقبوله،وهو تساعي"[1]،ولعله أقصى حدٍّ يمكن أن تبلغه الأجزاء ،وهو البناء على تسعة أحرف،ولا ندري ما الذي قاس عليه حازم في قبول الجزء التساعي إذا كان متناسبا ،هل هو قياس على ما يقبل من متناسب السباعي ،أم قياس على النظام العام ،أي على ما ثبت وقبل من جميع التركيبات الخماسية والسباعية والثمانية والتساعية؟،مع ملاحظة أن معظم ما ينتج من التركيب من ثلاثة أسباب ووتد ثقيلٌ بعض الشيء، بل هو تركيب مرفوض لدى مصطفى حركات لاحتوائه على أكثر من سببين[2].

ولا يذكر القرطاجني ما بني من أربعة أسباب أو أربعة أوتاد ،كأنه هو الآخر لا يَعدّ جزءا مقبولا ما لم يحمل سببا وما لم يحمل في تركيبه وتدا.

كان هذا استقصاء لكيفيات تركيب الأجزاء من الأسباب والأوتاد ،أو من الأرجل ،وقد وجدنا حازما ملتزما في أغلب اختياراته وما قبله من الأجزاء،بالقوانين التي سنّها لتركيب الأجزاء،وكما وقفنا على خرقه لبعض القواعد الخليلية،كزيادته الجزء **الثماني والتساعي**،وقبوله ما

[1]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص254.
[2]:يراجع:مصطفى حركات،نظريتي في تقطيع الشعر،ص41.

اجتمع فيه وتدان أو ثلاثة أسباب ،كأنه يقترح على العروضيين وعلى الدرس العروضي،تغيير بعض القوانين لتصبح كالآتي:

- لا يتجاوز في الجزء ولا يجتمع أكثر من وتدين أحدهما مفروق،كما لا تجتمع فيه أكثر من ثلاثة أسباب ،ولا يخلو جزء من سبب ووتد أبدا.
- أقصى ما يمكن أن تبنى عليه الأجزاء ثلاثة أسباب ووتد أي تسعة أحرف.
- يقبل من الأجزاء التساعية وما دونها جميع التركيبات المتناسبة المتلائمة ،ويقاس هذا على ما هو مقبول من قبل.

وقد يكون هذا الصنيع ،جزءا من العلاج لوضع مزرٍ اشتكى منه كمال أبو ديب،أدى إليه كما قال" تحجُّرُ معالم الوحدات الايقاعية التي ابتدعها الخليل في أطر شكلية جاهزة" [1]،وسنتأكد من هذا باستعراضنا الآتي للأجزاء التي ادعى صاحب السراج أن العرب بنت عليها أشعارها وأوزانها.

3-1-2- عدّة الأجزاء وأصنافها بنسبة بعضها إلى بعض:

تشكيلات كثيرة تعزُّ على الاحصاء،تبين لنا أن بإمكاننا إنتاجها بكيفيات مختلفة،اعتمادا على تنويع الأرجل وعددها ،وتبديل مراتبها ومواقعها،كما توضح أنه لا تقبل كل هذه التشكيلات ، بل إن لقبولها ورفضها قوانين ضابطة يفترض توفرها في الجزء المتركب من الأرجل ،لذلك رددنا على وجه العموم جملة كبيرة مما لم تتحقق فيه القوانين،وكانت تلك تراكيب يصح وصفها بالثقل أو التنافر وعدم التناسب، وسنثبت هاهنا ما قبله حازم وفق قوانينه من التفعيلات في ضوء ما رضيه غيره من العروضيين وما لم يقبلوه.

تنبئنا كتب العروض على اختلاف فضاءاتها الزمانية ،وتباين مشارب مؤلفيها عن اختلاف بيِّنٍ في عدد الأجزاء التي يقطع عليها الشعر ،أو تتركب منها أبنية العرب الوزنية ،بدءا بالجوهري صاحب عروض الورقة ،والذي سلطنا على دراسته هذه في المدخل بعد الضوء،وأدركنا من خلال ذلك أنه خالف الخليل في بعض المسائل.

لقد عدَّ الأجزاء أو التفاعيل سبعة بقوله:"أما الأجزاء التي يقطع عليها الشعر فسبعة:اثنان منها خماسيان وهما:**فعولن وفاعلن** ،وخمسة سباعيات وهن: **مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن،متفاعلن**"[2]، ويبقي جزءا خارج هذه الدائرة، وهو(**مفعولات**)، لأنه جزء غير"صحيح على ما يقوله الخليل ،وإنما هو منقول من (مستفع لن)مفروق الوتد،لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركب من

---

[1]:كمال أبو ديب،في البنية الايقاعية،ص45.
[2]:الجوهري،عروض الورقة،ص11.

مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء" [1]،أي أنه لا يقبل الجزء إلا إذا بني على مفرده بحر من بحور الشعر ،وإلا فهو فرع عن غيره ليس بأصل،وهذا كما يزعم ابن رشيق أول ما خالف فيه الجوهري الخليل،لأن الأخير جعل"الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية،اثنان خماسيان...وستة سباعية..."[2]،ومن هذه السباعيات :مفعولات.

وقد تعقب أحد الباحثين المحدثين ابن رشيق في قوله هذا ،وقطع بأن"جلّ العروضيين لم يطمئنوا إلى ما نقله ...عن الخليل ،إذ إن كتب العروض التي ألفت بعد الخليل تنسب إليه القول بأنها عشرة، وهذا ما توطأ عليه العروضيون إلى يومنا هذا دون أن يشيرو إلى مخالفتهم للخليل"[3]وليس بوسعنا أن نطمئن إلى هذا التعقيب لما يبدو فيه من التعميم ،ولعل صاحبه استشعر هذا، فعاد فقال"ولعله نقل عن الخليل روايتان في هذا الشأن"[4]، أو أكثر،فالزمخشري في قسطاسه[5]،والتبريزي في وافيه[6]،يعُدَّان الأجزاء التي يقطع عليها الشعر ثمانية سماها الأول الأفاعيل ،وسماها الآخر الأمثلة ،وهي التي ذكرها ابن رشيق من قبل،وقد أكد الزمخشري على أنها "هي الأصول التي بنيت أوزان العرب عن آخرها عليها ،لايشذ منها شيء عنها ، ولكل واحد من هذه الأصول فروع تتشعب منه" [7]، ويتفق مع هذا ابن عبد ربه في نظمه الذي جاء فيه:

وإنما عروض كل قافية ** جار على أجزائه الثمانية[8]

بينما نجد فريقا آخرمن العروضيين المتقدمين والمتأخرين،يميل مع القول:إن التفاعيل أو الأجزاء عشرة كاملة،خماسيان،وخمس سباعيات مجموعة الوتد،ويزيد:ثلاث سباعيات مفروقا وتدها:هي(مستفع لن)و(مفعولات)و(فاع لاتن)،ومنهم الدمنهوري كما أشار إليه ناصر لوحيشي وتبنى رأيه[9]،ومنهم محمد المحلي[10]،وإميل بديع يعقوب[11]،والسيد أحمد الهاشمي [12]،وعبد العزيز عتيق[13]،وصلاح يوسف عبد القادر [1]،ومحمد مصطفى أبو شوارب [2]،وعبد الحكيم العبد[3]،وإن خالف

---

[1]:م.ن،ص.ن.
[2]:ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج1،ص121.
[3]:محمد بو زواوي،تاريخ العروض،ص62.
[4]:م.ن،ص.ن.
[5]:يراجع الزمخشري،القسطاس،ص29.
[6]:يراجع:الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،ص32.
[7]:الزمخشري،القسطاس،ص31،30،وبنحوه قال:صاحب الوافي،ص32.
[8]:ابن عبد ربه،العقد الفريد ،ج 5،ص431.
[9]:يراجع:ناصر لوحيشي،المسير في العروض والقافية،ص31،نقلا عن:محمد الدمنهوري،الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي،ص22.
[10]:يراجع:محمد المحلي،شفاء الغليل في علم الغليل،ص60.
[11]:يراجع:إميل بديع يعقوب،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص198،197.
[12]:يراجع:السيد أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،ص6.
[13]:يراجع:عبد العزيز عتيق،علم العروض والقافية،ص20.

خالف في هذا بعض من لا يفرِّقون بين مستفع لن وفاع لاتن مفروقتي الوتد ومجموعتيه من المحدثين أمثال : ابراهيم أنيس[4]،مما يحمل على القول إن الأكثرية تميل إلى القول بأن عدة الأجزاء عشرة كاملة.

أما الأمر لدى القرطاجني ، فإنه مختلف تماما،فلئن كانت أجزاء الشعر وأمثلته وتفاعيله محصورة بين الخماسية والسباعية ،ولا تجاوز في عدتها عشرا وتنحط إلى سبع عند بعض العروضيين الذين ذكروا والذين لم يذكروا، فإننا نصادف في المنهاج من الأجزاء ما هو خماسي وما هو سداسي وسباعي وثماني وتساعي[5]،كالآتي:

1 **الخماسيات:** فعولن،فاعلن (//0/0)(/0//0).

2 **السداسيات:**فاعلانْ،قال القرطاجني ،إن هذا الجزء ليس "بمحذوف من غيره،ولا مغير عن سواه،إنما هو مركب من سبب خفيف ،ووتد مجموع متضاعف" [6]،وليس في القوانين السابقة ما يمنع هذا النوع من التركيب (/0//00).

3 **السباعيات:**مستفعلن(/0/0//0)،مفاعيلن(//0/0/0)،مفاعلتن(//0///0)،متفاعلن(///0//0)،فاعلاتن(/0//0/0)،مستفع لن(/0/0/ /0)،فاع لاتن(/0/ /0/0).

4 **الثمانيات:**متفاع لَتن(// /0/ //0)،وقد سبق أن السبب الثقيل لا يجتمع مع الوتد المفروق إلا فيما فوق السباعيات ،ولا يكون إلا متقدما عليه،أي يتقدم السبب على الوتد،كما هو الحال في هذا الجزء الجديد،أما اجتماع الوتدين فيه فليس بممنوع كما تقدم،وقد جاءت هذه التفعيلة في الخط موصولة دون تفريق (متفاعلتن)،وقد فرقناها نحن استنتاجا من أن أصناف التركيبات لدى حازم منها :جمع سبب إلى وتدين مفروق ومجموع ،فيحصل جزء ثماني[7].

5 **التساعيات:**مستفعلاتن(/0/0//0/0)،وليس في قوانينه ما يمنع هذا التركيب،بل إنه يرى قبول ما تناسب منه قياسا على قبول ما تناسب من غيره من السباعيات والخماسيات.

وبهذا"يقترح حازم تفاعيل جديدة" [8]،على العروض وعلمه، لم يسبق إلى تداولها أو الإشارة إليها أحد قبله،ولا نكاد نجد لها استعمالا عند معظم من جاءوا بعده من العروضيين والمؤلفين في هذا المجال، وقد بلغ بها اثني عشر جزءا تتركب منها – في رأيه – أبنية أوزان العرب، بحسبان

---

[1]:يراجع:صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والايقاع الشعري،ص36.
[2]:محمد مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص24 ،25.
[3]:يراجع:عبد الحكيم العبد،العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي،ص132.
[4]:يراجع:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر ،ص152.
[5]: يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص246.
[6]:م.ن،ص236،وانظر:237 ،238 .
[7]:يراجع:م.ن،ص229،231.
[8]:مصطفى حركات ،نظرية الوزن،ص303.

(مستفع لن وفا ع لاتن)،لأننا نرجح أنه يعتبرهما مستقلّتين، رغم أنه لم يصرح بذلك،لكونهما لا تخرجان عن قوانينه التي استعرضنا، بخلاف (مفعولات)(/0/0/0/) التي أقصاها من نظامه،لأنها لا تستجيب لمقتضيات التركيب المسموح، وهو أن تختتم التفعيلات الأساسية جميعا بساكن،وقد ناقشنا مصطفى حركات من قبل في رفضه لهذا الإقصاء،وسنكتشف أن القرطاجني لن يستخدم هذا الجزء.

ولعل جابر عصفور قد أخطأ في عده هذا الجزء بين أجزاء حازم مع السباعيات [1] ،أما كمال أبو ديب، فيتساءل محتارا :"لماذا رأى الخليل ضرورة لاعتبار مفعولات بالتركيب(/0/0/0/) وحدة كاملة ؟،في حين أن قاعدة من قواعده تقول:إن المتحرك في آخر البيت يقرأ دائما حرف لين طويلا،فيتحول (/) إلى (/ 0)"[2]، وتختتم التفعيلة حينها بساكن كبقية الأجزاء المقبولة ، إذا علمنا أن هناك جزء آخر مختتما بمتحرك، وهو جزء مرفوض غير صالح بإجماع، إنه:(فاعلاتك)[3] .

ويعود أبو ديب إلى التساؤل :"لماذا لم يعتبر الخليل (مفعولات)مشَكَّلَةً من (/ 0/0/0//0) بقراءة متحركها الأخير حرف لين طويل"[4] ، ليخلص إلى فرضية مفادها أن "الخليل فرض حدا أقصى على التفعيلات هو أن تكون سباعية" [5] ،لكن حتى هذه السباعية بهذا الشكل كما أضاف لا تتحقق في نظام الخليل معزولة تماما،مما يحمل على القول بأنها تفعيلة وهمية مختلقة بتركيبها هذا [6] [6] حسب صاحب ‘‘في البنية الإيقاعية‘‘.

ويمكن أن نضيف إلى افتراضاته هذه ، افتراضا آخر لم يذكره،وهو أن الخليل –ربما–رأى في التركيب (مفعولاتن /0/0/0/0) بهذا الشكل:اجتماع أربعة أسباب متوالية في جزء،فلجأ إلى حذف الساكن الأخير منه ،وفرق الوتد لينسجم مع نظام تفعيلاته التي لا يجتمع فيها أكثر من سببين كما وضّحنا، وفي هذا- بزعمنا- تكلُّف واضح،لذا نطّرح مع مؤلف ‘‘سراج الادباء‘‘ هذا الجزء من نظام الأجزاء ،وإن كان يمكن أن يضاف إلا آخره ساكن فتنتفي منه علة الرفض وهي انتهاؤه بمتحرك، فإنه يرد بعلة أخرى،هي أنه لا يشتمل على وتد،كل هذا استنادا إلى قوانين تمت مناقشتها.

---

[1]:يراجع:جابر عصفور:مفهوم الشعر،ص196.
[2]:كمال أبو ديب،في البنية الايقاعية،ص454.
[3]:يراجع مثلا:محمد المحلي،شفاء الغليل،ص60: قال إنه جزء مهمل البتة.
[4]:كمال أبو ديب،في البنية الايقاعية،ص454.
[5]:م.ن ،م.ن ،ص455.
[6]:يراجع:م.ن ،ص459.

نتحفظ- في هذا المقام- من الحكم على الجزء السداسي **''فاعلانْ''**،الذي ورد على أنه جزء أساسي مستقل ،إذ المعتاد أنها في الاصل " **فاعلن**(/0//0)،ودخلتها علة التذبيل،وهي إضافة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع،فتتحول إلى :فاعلنْ نْ،التي تنقل إلى :فاعلان"[1] ،وهي مما مثلنا به لورود الوتد المتضاعف ،ولأنه يجتمع فيها ساكنان ،نؤكد على أنها لا ترد إلا في نهايات الأبيات أو مصرعات الأعاريض ،ولا ترد في حشو البيت مطلقا،إذ لا يجتمع فيه ساكنان أبدا ،وقد اعتمد القرطاجني هذا الجزء في تقدير بعض الأوزان،ولعلنا أن نناقش صلاحيتها هناك،لزعمه أنها ليست مبدلة من غيرها من الأجزاء !.

أما عن نسبة السواكن إلى المتحركات في التشكيلات الجزئية التي أقرها- بما في ذلك مقترحاته الجديدة – فإنها تظل كما رسم لها،لا تتعدى فيها السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن الثلث، مع زيادة طفيفة أو نقصان لا يعتدّ به.

– فالتفاعيل "الخماسية(فعولن،فاعلن)،يظل عدد السواكن فيها إلى العدد الكلي للحروف بنسبة اثنين من خمس(5/2)"[2] ،أي:تمثل السواكن (0. من جسم الجزء، والمتحركات تأخذ:0.6 منه.

– والتفعيلة السداسية عدد سواكنها إلى مجموع المتحركات والسواكن فيها ثلاث من ست(6/3) أي: تأخذ(0.5) نصف جسم الجزء،وتأخذ المتحركات نصفا،لكن من الطريف ملاحظة أن جسم الساكن الأخير وهو النون يمتصه الساكن المصوِّت قبله وهو حرف المدّ،ما قد يضعف الساكن الأخير الصامت ،ويجعل الجزء خفيفا منسجما .

– والأجزاء السباعية:فاعلاتن،مستفعلن، مفاعيلن،تحوم سواكنها حول الثلث من المجموع ،وتشكل سواكنها ثلاثا من سبع(7/3)أي(0.42)من جسم الجزء،وتكوِّن المتحركات الباقي:أي حوالي(0.58).

والأمر نفسه في:مستفع لن وفاع لاتن،أما السباعيان :متفاعلن ومفاعلتن،نسبة السواكن فيهما إلى المجموع:اثنان إلى سبع(7/2)،أي(0.28) تشكله السواكن،والباقي(0.71) تشكله المتحركات ، ولهذا يحسن تسكين الثاني في متفاعلن ويسمى الاضمار [3] ،ويحسن تسكين الخامس من مفاعلتن ويسمى العصب[4]،ويظل الجزءان معتدلين.

---

[1]:محمد مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص77.
[2]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص196.
[3]:يراجع في هذا مثلا:مصطفى بوشوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص45، 47.
[4]: يراجع ،م.ن،ص.ن.

– والجزء الثماني وهو(متفاع لتن)،تُعدُّ سواكنه بالنسبة إلى مكوناته جميعا اثنان إلى ثمانية(8/2)،بما يعادل(0.25) من جسم الجزء،وتكون المتحركات ما يعادل (0.75)،ونلحظ أن نسبة السواكن نزلت فيها عن الثلث بشكل محسوس،لتمثل ربع الجزء،وكاد يكون هذا إجحافا،لذلك ، فنحن نميل كثيرا إلى تسكين اللام أو التاء أو هما جميعا في هذا الجزء.

– والجزء التساعي(مستفعلاتن): يشبه في تناسبه واعتداله بعض الأجزاء السباعية السابقة،من مثل (مستفعلن) ،إذ يزيد عليهما بحرفين ساكن ومتحرك،لذلك فسواكنه إلى متحركاته وسواكنه تظل بالنسبه نفسها،بـــأربع إلى تسع(9/4)،أي أن السواكن تشكل(0.44)من الجزء،والمتحركات خمسا إلى تسع(9/5)أي(0.55) من جسم الجزء،وقد يكون هذا مقصود حازم أن هذا الجزء يجب قبوله قياسا على غيره.

4–1–2– أصناف الأجزاء بنسبة بعضها إلى بعض :

هذه الأجزاء ،يصفها القرطاجني ، أو يصنفها فيما يشبه المجموعات باعتبار ما بينها من علاقة، وقد عرفنا مفاهيم هذه العلاقات،وهي :التضارع والتضاد،والتنافر والتناسب،وسنحاول بحسب ما تقتضيه وتنص عليه هذه المفاهيم ،أن تستقصي أكثر الأجزاء ،ونصنفها مع غيرها بإدخالها في إحدى هذه العلاقات ،وقد حاول عيسى علي العاكوب ،أن يفعل شيء كهذا في كتابه،"التفكير النقدي عند العرب" ،لكنه اقتصر على بعض ما أشار إليه حازم من تناسب فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن ومستفعلن فاعلن،وتخالُفِ مفاعيلن ومستفعلن وتنافرهما[1]،أما نحن فسنقيس على أمثلته التي ذكرها في تصنيف مالم يذكره كالآتي:

– **الأجزاء المتضارعة**[2] : ومنها:فعولن تضارع مفاعيلن:لأن ترتيب (فعولن)كلها يماثل ترتيب صدر: مفاعي<u>لن</u>://0/0/=0/0//،(فعولن =مفاعي)،وكذلك :فاعلن مع مستفعلن ، لأن ترتيب فاعلن يتساوق مع عجز: مس<u>تفعلن</u> (/0//0= تفعلن /0//0) ، و الأحسن في البناء ، و الأطيب في السمع أن يتجاور هذان الجزءان من الحيِّز الذي حدث فيه التضارع و التساوق ، أي : أن يلي: فاعلن الجزء مستفعلن[3] في البناء.

---

[1]:يراجع:عيسى علي العاكوب،التفكير النقدي عند العرب،مدخل إلى نظرية الأدب العربي،ط1 ،دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر ،بيروت، لبنان،1417هـ/1997م،ص330. 331. وحازم القرطاجني،المنهاج ،ص267.

[2]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص247. 248:وقد عرفنا معنى التضارع وملخصه:هو أن تتساوق الأجزاء في ترتيب أكثرها.

[3]:يراجع:م.ن،ص249.

– فاعلن يضارع مفاعلتن:لأن نسبة صدر فاعلن إلى صدر مفاعلتن فيما ينقص عنه،نسبة عجزه إلى صدر الآخر أيضا فيما ينقص عنه ،فإذا أنقصت أول الوتد من صدر :مفاعلتن أصبح: فاعلتن = (/0// /0) يوافق صدر فاعلن =(/0// 0) ،وإذا حذفت السبب الخفيف من صدر فا علن(/0 //0) ، وافق عجزه الباقي (علن //0)،صدر مفاعلتن إذا ذهب عجزها وهو(علتن /// 0)،والأحسن في هذين الجزأين أن يتجاور الحيِّزان المتضارعان فيرد مفاعلتن في إثر فاعلن في البناء (فاعلن مفاعلتن).

– ومن أوضح التضارع ،ما نجده بين :فاعلاتن وفاعلن وفاعلانْ،وكذا بين مستفعلن ومستفعلاتن،لأن صدورها جميعا متماثلة ،ومن قبيلها :متفاعلن ومتفاعلتن،ومفاعيلن مع مفاعلتن، لأنهما مفتتحان بوتد مجموع ،ومختتمان بسبب خفيف،ومستفعلن تضارع فاعلاتن ،لأن صدر الأولى (/0/0) يوافق عجز الأخرى(/0/0)=(مستف=لاتن)،كما يضارع فاعلن الجزء :متفاعلن لتساوقهما في ترتيب العجز،وكما سبق وأن وضح صاحب المنهاج [1]فإن الجزء قد يكون مضارعا لجزء من وجه، مضادا له من وجه آخر،مثل:فاعلن وفعولن، فإنهما وإن تضادا في الوضع بأن قدم في أحدهما ما أخِّر في الآخر،فقد تضارعا بكون عجز الأول مماثلا لصدر الآخر.

ولعل من هذا أيضا:متفاعلن ومفاعلتن:لأنهما متضادان من جهة الوضع بتقديم الوتد في الثاني وتأخيره في الأول ،ومتضارعان من جهة أن صدر الأول مماثل لعجز الآخر،وكل هذه الأجزاء متناسبة بالجملة ، لأن التضارع وجه مما يحصل به التناسب،ويجتمع معظم هذه المتضارعات في أوزان متناسبة مستعملة ، وبكيفيات مستطابة ،بخلاف:

– **الأجزاء المتضادة (المتدافعة المتخالفة)** [2]:وأول ما نذكره منها:مستفعلن مع مفاعيلن:لأن الوتد مؤخر عن السببين في الأول ومؤخر عنهما في الآخر (/0 /0 //0 ≠ //0 /0 /0)، وكهذا : متفاعلن ومفاعلتن، يتضادان من حيث الوضع كما سبق ،ومثله تضاد:فعولن مع فاعلن،ولعل: مستفعلاتن يضاد مفاعيلن أيضا، من جهة أن الوتد في مفاعيلن وهو صدره ،يقابل السبب الخفيف في صدر(مستفعلاتن)، ووتد هذا يقابل آخر سبب مفاعيلن،ويحتمل هذا بين:مفاعلتن ومستفعلاتن، وهذه جميعا لا يلتقي أحدهما مع الآخر إلا وكان الوزن غير مستحلى ولا مستطاب، أما :

– **الأجزاء المتنافرة**[3]: فلا يجتمع بعضها مع بعض في بناء البتة،لأنه لا وجه للتناسب بينها،فهي ما لا يضاد و لا يضارع،مثل:متفاعلن مع مفاعيلن،فلا يوجد بينهما أدنى تجانس،أما وضعهما فلا

---

[1]:يراجع:حازم القرطاجني،المصدر السابق ،ص248.
[2]:يراجع :م.ن،ص247. و267 :وقد سبق تعريف التضاد:وهو نفسه: التخالف والتدافع.
[3]:يراجع م.ن ،ص247 ،وقد مر تعريف التنافر.

مجال للمقارنة فيه ،إذ الأولى:سببان ثقيلان ووتد مجموع،والأخرى:وتد مجموع وسببان خفيفيان، ومثلهما في هذا:مستفعلن ومفاعلتن، وفاع لاتن مع متفاع لتن ،ومستفع لن مفروق الوتد مع مفاعيلن، ولا نجد بينهما في الوضع أية مناسبة.

– **الأجزاء المتماثلة**[1]: وهي التي تتساوق في ترتيب الأرجل،وتتحد فيها ،وتتساوى في زمان النطق بها،وقد تماثل متفاعلن إذا دخلها الاضمار:مستفعلن،وتماثل:مفاعلتن المعصوبة مفاعيلن.

ونقول مع حازم بعد هذا : "فالتركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ، ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا" [2]، والتركيبات التي تحصل من اقتران بعض هذه الأجزاء ببعض هي الأوزان أو الأبنية الوزنية،التي سنتعرف على ما تصوره القرطاجني في كيفيات حصولها وانبنائها، بعد أن ننفي ما زعمه مصطفى حركات من أنه "لا يوجد في العروض القديم أو الحديث أي قانون يفسر قبول الشعر العربي للتركيب(فعولن مفاعيلن)،ورفضه للتركيب (فعولن فاعلاتن) ،أي أنه لا يوجد أي قانون يحدد لنا إمكانية تجاور بعض التفاعيل ونفور بعضها من التجاور"[3].

وفيما تقدم من تصنيفنا للأجزاء حسب قوانين أشار إليها حازم القرطاجني ،دَحْضٌ لهذا ، ودليل على أن هناك قوانين تحكم تجاور التفاعيل في بحر،فالمتضارعات والمتماثلات تتجاور بكيفيات مخصوصة، أما المتضادات والمتنافرات فلا تتجاور ولا تجتمع ،كـــ :فعولن وفاعلاتن ،لأنهما متنافران، ليس بين تركيب أحدهما و تركيب الآخر مناسبة ولا تشاكل ،لذلك لايردان هكذا في بحر مقبول، وفي هذا دليل على ما في قوانين القرطاجني من الخصوبة والإجرائية،في الدرس العروضي،إلا أننا نبقي عليها على أنها جملة من المقترحات، سنواصل امتحانها وتجريبها فيما يأتي.

2– 2– البحور(الأوزان):كيفيات تركيبها وأصنافها،وعدّها وقضايا تركيباتها:

2–2–1– قوانين عامة لتركيب البحور(الأوزان):

يرتبط الحديث عن أوزان الشعر العربي ارتباطا وثيقا بالحديث عن نشأة الشعر نفسه،في طموح إلى فهم كيفية نشوء الوزن بما هو خصيصة تفرّد بها الشعر ،وتميز بها عن غيره من مخاطبات العرب ومحاوراتهم العادية،وخطبهم وأمثالهم وأصناف أقاويلهم ...، لكن البحث في موضوع نشأة الشعر كتمهيد لبيان نشأة الوزن – على أهميته – لا يعد بالكثير إلا ببعض الفرضيات والتخمينات التي

---

[1]:يراجع :م.ن،ص248. 267.

[2]:م.ن ،ص248.

[3]: مصطفي حركات،نظرية الوزن،ص69.

لاترقى إلى مستوى اليقين العلمي المؤسّس بالنظر إلى المعطيات التي تنطلق منها،إذإنها لا تملك دليلا واحدا على ما تفترضه أو تميل إليه وترجحه ،إلا أن الفصل بين الشعر والوزن أمر غير ممكن ولا محمود ، بل إن دراسة أوزان الشعر العربي وعروضه "دراسة منفصلة عن مقومات التجربة الشعرية تظل عديمة الجدوى...ثقيلة الايقاع"[1] بتعبير صابر عبد الدايم ،وإلا أصبحت هذه القواعد العروضية "قواعد جافة أشبه بالزهور البلاستيكيةالملونة التي تخدعك ببريقها ومنظرها ،ولكن عطرها ميت،لا تبعث في النفس نشوة الاحساس بالحياة،ولا السكينة المتفاعلة مع إيقاع الحياة الساحر" [2]،ثم إن "الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره"[3] بعبارة حازم.

إن قضية نشأة الأوزان عند العرب ،قد شغلت كثيرا من الدارسين والنقاد ،قديما وحديثا ، وحازت على اهتمام صريح منهم ،"وسبب هذا الانشغال يرجع إلى رغبة الكشف عن أصولها العربية"[4]، غير أن هذا الكشف ظل-كما قلنا- مجرد افتراضات متضاربة،أشهرها تلك التي تربط الشعر وإيقاعه بطبيعة الحياة الاجتماعية العربية وإيقاعها،في استنامة بيّنة إلى قول صاحب العمدة،إن الكلام كلّه كان "منثورا ، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها،وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة،وفرسانها الأنجاد،وسمائحها الأجواد،لتهز أنفسها إلى الكرم،وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام،فلما تم لهم وزنه سمّوه شعرا" [5]،أي أن نشأة الوزن مردّها التغني والإنشاد ، بأمور كانت من صميم الحياة العربية .

وقد فهم أحد الباحثين وهو صلاح يوسف عبد القادر — من هذا القول،"أن الوزن،وهو الشرط الأول الواجب توفره في الكلام حتى يسمى شعرا ،قد مرّ هو الآخر بأطوار" [6]، وبرأيه أيضا أن الشعر والكلام الموزون ارتبطا في النشأة بالرحلة ،أو بوصف الأوطان النازحة، فإذا كان "من المعلوم ... أنه لا يزيل الشعور من تعب السفر،ولا يبعث على النشاط كالمحادثة،فإن حدب العربي على حيوانه، دفعه إلى أن يخترع ما يبعث في نفس هذا الحيوان الحيوية ،فيجدّ في الرحلة،فكان الحداء،وهو صوت موقّع على وزن ما،ولعل هذا سبب في الإكثار من وصف الرحلة والراحلة في الشعرالجاهلي"[7]، الشعرالجاهلي"[7]، فحداء الإبل على هذا الافتراض، يمثل أوائل أو بدايات الوزن والكلام الموزون في

---

[1]:صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر بين الثبات والتطور،ط3 ،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر ،1413هـ/1993م،ص7.

[2]:م.ن ،ص.ن.

[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص263.

[4]:بسام صالح مهدي،نشأة الأوزان ،شكل الدلالة الشعرية ،مجلة الموقف الأدبي،ع442. شباط2008. تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،ص82 .

[5]:ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص12 .

[6]:صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص14 .

[7]:م . ن ، ص15 .

صورته البدائية ونشأته الأولى، وبعدها،كما يواصل متبني هذه الفرضية،عدل العرب "عن وزن الحداء،إلى وزن يحاكي أصواتا طرأت عليهم في الجاهلية الأخيرة،نتيجة معطيات بيئية واجتماعية جديدة،فرضت واقعا من التقاتل والتطاحن الدائمين" [1]،وأدخل إيقاعا مغايرا وقويا ،فكان على العرب أن يدعوا لحن الحداء، ويطبعوا أقاويلهم بمثل هذه الألحان المندفعة القوية [2] ببأس الحرب،وبطش المعارك،وسرعة الغارات المفاجئة الخاطفة .

حول هذه الفرضية تحوم جل التفسيرات والتأويلات لنشأة الوزن والشعر، وهي ربطه بالحداء ووصف الرحلة والراحلة، ويؤكد ذلك حسب صابر عبد الدايم أن "أوزان الشعر التي نظم فيها شعراء الجاهلية تنتظم فيها الأعاريض جميعا مع حركة من حركات الإبل في السرعة والأناة" [3]، وهناك مجال آخر غير هذا، يوظف فيه الحداء للترويح أيضا، فهو"نفسه مناسبة شعرية تستوحي الغناء في ليالي البادية القمراء ، بين الحنين إلى الوطن الذي بارحه الركب،والأمل في المنتجع الذي ينتقل إليه ...فإن لم يكن كل ما نظمه العرب حداء يتغنى به الحداة فعلا فهو وزن لا يخالفه" [4] كثيرا ،ولن يكون منبثقا إلا منه.

وقريبا من هذا ، هناك "رأي يستند إلى معنى كلمة الرجز:"اضطراب مشي الإبل"،وهو لا يتعدى حدود الظن، المتولد من مقارنتهم لحركات الإبل بمقاطع الوزن" [5]،ومن التناقض – في ظننا – أن يرد على هذا "بأنه حتى ولو كان وزن الرجز مستنبطا من رجز الإبل،فإنه لم يصنف لديهم على أنه شعر، والرجز دليل مرض يصيب الإبل فيضطرب مشيها،فكيف يكون الاضطراب في المشي مطابقا للانتظام في وزن الشعر"[6]، بل إن فيه ما يستأنس به في رد نشأة الشعر الصحيح، والوزن السليم إلى حداء الإبل السليمة الصحيحة،في مقابل الكلام المضطرب غير الموزون المنبثق عن إيقاع مشية الإبل المريضة الراجزة – بهذا المعنى – ، ولا يعدو هذا أن يكون دليلا "على أن العرب كانوا على إدراك نوعي بانتظام الوزن، والتمييز بينه وبين ما يضطرب منه"[7] تمييزا عاما أو على وجه الدقة.

إذن: فالشعر" العربي في أقوى مرجعياته الباعثة على تعاطيه، متولد عن تفاعل الذات العربية مع خصوصيات المكان العربي المتّسم بالخرص والاتساع،و لم تجد الذات البدوية أفضل من الشعر وسيلة

---

[1]:م . ن ، ص . ن .
[2]:يراجع : م ، ن ، ص 16 .
[3]:صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص17 .
[4]:م ، ن ، ص 18 .
[5]:بسام صالح مهدي ، نشأة الأوزان ، ص82 .
[6]:بسام صالح المهدي ، مرجع سابق، ص82 .
[7]:م.ن ،ص.ن.

لتفعيل العلاقة بالمكان تداخلا واختلاطا " [1] ، فالشاعر بتصرفه هذا "يحيى بتغنيه إطباق الفضاء، وانكفاءه على ما يشبه الموت،لأن في انبعاث صدى رفع الصوت ما يطرد روع الهواجس بالاستئناس واستنطاق الجوامد"[2] ومحاورتها أحيانا.

لكن، ونحن نورد هذه الافتراضات:لن نقصي من حسباننا الخصائص الصوتية والإيقاعية للغة العربية في صورتها الأولية، أي في مفرداتها و تركيباتها البسيطة ،قبل دخولها في بناء نصي مركب،فلا شك في أن العرب قد انتبهوا " لما في كلامهم من إمكانيات إيقاعية وزنية منتظمة ومتساوية في مقاطعها، ومافي هذا الانتظام والتساوي من فوائد وجمال ... فالوزن يتولد منها ...ويتفاعل معها"[3] ، ، أو بعبارة أدق :قد يتطور الوزن عن طريق هذا التفاعل وملاحظته،فقد تكون اللغة بطبيعتها وطبيعة الفطرة الممارسة لها منبثقا للوزن بدءا،ومساعدا على تطويره وتزيينه بعد ذلك،وهذا الحكم يدعمه"أن التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي،ونجد أن طاقة اللغة العربية باعتبارها من اللغات القديمة ترتكز على الميراث السمعي، ثم إنها لغة تعتمد على التنغيم الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية" [4]،وقد يساعد عليه طرق أداء العرب وشعرائها لخطاباتهم الشعرية عن طريق الإنشاد والتغني والترديد ،وعن طريق الإلقاء في أسواق العرب المعروفة كعكاظ وغيره،وهذا الفعل يؤدي إلى خلق نوع ما من التناغم والوزن،ويؤدي بالسامع إلى زيادة حساسيته لهذه القيمة المضافة إلى الشعر،كنوع من أنواع التخاطبات العربية الشفاهية بالدرجة الأولى آنذاك.

وبالجملة ، يمكن جمع هذه الآراء ،في القول بأن نشأة الأوزان والشعر قد تعود إلى طبيعة اللغة والتراث، ونفسية الإنسان العربي وبيئته ومحيطه،إضافة إلى ظواهر الحداء والتغني" [5]والإنشاد على وقع ترحاله الدائم ،وحياته الاجتماعية البدوية.

---

[1]:العربي عمّيش ، خصائص الإيقاع الشعري : بحث في كشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأديب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2005 م ، ص15 .

[2]:يراجع:م ، ن ، ص ، ن .

[3]:بسام صالح مهدي،نشأة الأوزان،ص90.

[4]:صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر العربي،ص19.

[5]:يراجع:م.ن،ص.ن.ويراجع مثلا:نجيب محمد البهبيتي،تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري،ط4،دار الفكر ،بيروت،لبنان،1970م،- وقد ربط في كتابه هذا بين الشعر والغناء،وطبيعة العربي وبيئته،ثم فرق بين أوزان العرب وأوزان غيرهم من الأمم كالإغريق والرومان،وقال:"فالشعر الإفرنجي لم يبتكر أوزانه ابتكارا أصيلا،وكأنما كانت موضوعاته

تجدر الإشارة بعد هذا،إلى فرضية أخرى،تذهب إلى أن العرب استمدت أوزانها من أمم أخرى واحتذت فيها حذوها ،وقلدت مذاهبها في ذلك،وهذا ما نفاه بعض الباحثين،مؤكدا "أن العرب في قولهم للشعر، وهو الكلام الموزون المقفى لم يسيروا على هدي غيرهم من الأمم المصاقبة لهم، كالسريان أو العبرانيين مثلا"[1]، ودليله على هذا، هو أن "السريان يشترطون القافية في شعرهم،وقد يشترطون الوزن، بينما كان العبرانيون يشترطون القافية ولا يشترطون الوزن،فيكون الشعر عندهم شبيها بالسجع في لغة العرب،...فضلا عن أن هذه الأوزان التي عرفناها للعرب لم تكن لغيرهم من الأمم"[2]، فلا سبيل إلى افتراض أخْذهم إياها عنهم،بل إن كلمة''الشعر''العربية كما يروي علماء اللغات السامية، هي أصل لكلمات تدل على المعنى نفسه في لغات أخرى[3]،ومنها كلمة"-شيرو- الالة على هتاف الكهان في الهياكل،ومن الأكادية انتقلت اللفظة إلى العبرية بصورة''شير''و''شيره''ومعناها النشيد"[4]،والنشيد يعني الغناء ومن ثم الكلام الموزون الصالح لذلك،أو الناتج عن ذلك.

وكما قلنا سلفا "إن هذه الأقوال لا تخلو من أن تكون آراء ارتآها النقاد،ولم تتسم بالقطعية المتضمنة برهانا ناصعا،فهي تذهب في مجال الافتراض" [5]والتخمين لا أقل ولا أكثر، ويمكن أن نطمئن إلى أن حازما- على الأقل- يميل إلى الفرضية التي تربط بين الشعر وبيئة العرب،وطبيعة حياتهم، استنتاجا من إصراره على تشبيه بيت الشِّعر بيت الشَّعر أو البيت المضروب،وتشبيه أجزائه وبنائه بأجزاء ذاك وبنائه[6]،ويمكن أن يكون تصوره هذا،مدخلا إلى الحديث عن كيفيات تركب الأوزان العربية في تصوره، إذا كان الحديث عن نشأتها ضربا من التخمين والافتراض.

لقد تمثل نشاط الخليل الأول وهو يضع تصورات وحدودا لأبنية العرب الوزنية في استقراء ما استطاع من نتاج العرب الشعري،أو استعراض ما اجتمع لديه من ذلك،ولولا حس الخليل الموسيقي المرهف، وعلمه بالأنغام ،لما توصل إلى ما توصل إليه، ويمكن القول: إنه"...حينما أقبل على استقراء

محاكاة لموضوعات وقصص قديمة،أخذ بعضها عن الآداب العربية التي كانت تتردد في إسبانيا وغيرها" وأضاف بعد هذا: "ومع هذا كله فإن التصرف في الأوزان عند شعراء الإفرنجة لم يبلغ مبلغه عند العرب،ولم تتعدد بحور الشعر عندهم".- تراجع الصفحات:من 86إلى94.من هذا الكتاب. وذهب جرجي زيدان إلى نحو هذا ،فرد نشأة الشعر وأوزانه إلى البيئة العربية ،والغناء بأنواعه ،وإلى حداء الإبل وسوقها،وإلى أجواء المعارك والحروب التي تشهدها البيئة العربية بين الحين والحين آنذاك.
- يراجع :جرجي زيدان،تاريخ آداب اللغة العربية ،تقديم:شوقي ضيف،دار الفكر ،بيروت ، لبنان ،1426،1425 هـ /2005م،ج1،ص57، 58 ،59 ،60.

[1]:صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والايقاع الشعري،ص13.

[2]:م.ن،ص13، 14.

[3]:يراجع:صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر العربي،ص16.

[4]:م.ن،ص.ن.

[5]:بسام صالح مهدي،نشأة الأوزان،ص84.

[6]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص249، 250، 251، 252.

المكونات الايقاعية المفسِّرة لبنية توزين الشعر العربي،إنما انحصر عمله في البحث عن التخريجات التفعيلية ، التي بموجبها يمكن فهم بنية الشعر العربي"[1]،ولا شك في أنه حينها "صادف أمامه نسوجا تعبيرية إيقاعية قد يختلف الدارسون في كيفيات فهم فلسفتها،وتسمية أقسام تركيبها،وهي عملية خاضعة لمدى توافر الدارس على الذوق الشاعري السليم" [2]،والحس الموسيقي العارف المرهف ،لأن ارتباط الشعر في نشأته بالغناء والترنيم والتنغيم والحداء،دليل أن الصلة بين الوزن والموسيقى لا امتراء فيها، بمعنى أن بحث الوزن لا يخلو من معالجة موسيقية ما،و لم يكن علماء العرب بمنأى عن هذه الحقيقة،بل ها هو الجاحظ يحدثنا بأن "وزن الشعر من جنس وزن الغناء،وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس،تحدّه الأنفس بحدّ مقنع،وقد يعرف بالهاجس،كما يعرف بالإحصاء والوزن"[3]،ويرسخ هذا التصور قول ابن فارس من بعده: إن "أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع،إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم،وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4]– وتأكيد هذه العبارة من عندنا–، وقد حاولنا أن نبين في المدخل والفصل السابق مثل هذا الالتقاء والتداخل الذي راعته بعض الدراسات المشار إليها هناك،من حيث بعض المصطلحات والمفاهيم وطرق التناول والتصور والمعالجة.

وكان هذا الربط أوضح –كما تبين لنا – عند الفلاسفة الإسلاميين،كابن سينا الذي يرى أن "الوزن ينظر فيه : أما بالتحقيق و الكلية فصاحب علم الموسيقى،و أما بالتجزئة،وبحسب المستعمل عند أمة أمة [5]فصاحب علم العروض"[6]،وعند القرطاجني أيضا،وهو تلميذ ابن سينا بطريقة أو بأخرى، وصاحب ثقافة ملونة متعدّدة المشارب و المصادر — كما سبق القول – ، لذلك ، فصناعة العروض — برأيه — " لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية" بل لا بد أن تستند "إلى علم اللسان الكلي الذي لا تتبين علوم اللسان الجزئية و مبادئه إلا فيه،و لكون علم اللسان الكلي منشأ

1:العربي عميش،خصائص الايقاع الشعري،ص24.

2:م.ن،ص.ن.

3:الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)،رسائل الجاحظ،تح:عبد السلام هارون،ط1،دار الجيل،بيروت،لبنان،1411 هـ/ 1991م ،ج2،ص160، 161.

4:إبن فارس،الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،حققه وضبط نصوصه وقدم له: عمرفاروق الطبَّاع،ط1،مكتبة المعارف،بيروت،لبنان،1414هـ/1993م،ص266.

5 :لقد ورد مثل هذا التكرار في مواضع كثيرة من مؤلفات ابن سينا،وحتى الفارابي،ونلحظ الأمر نفسه مع حازم في المنهاج،وهو ملمح تشابه بين هؤلاء جميعا،ومع أننا لا نرجح أن يكون خطأ أو سهوا ،لا نفهم مرادا منه إلا التأكيد، تجده عند الفارابي في كتابه الموسيقا:مثلا في قوله :"وفحصنا فيه عن رأي واحد واحد ممن عرفنا"و"تأمل مواضع النغم في لحن لحن،يقصد به أمر أمر" وغير هذا كثير قي:ج1،ص38، 81،...،أما في المنهاج فالأمر أكثر من أن يحصى. .

6:ابن سينا ، كتاب الشفاء ، ص161 ، ضمن : فن الشعر لأرسطو ، ترجمة : ع الرحمان بدوي .

على أصول منطقية،و آراء فلسفية موسيقية وغير ذلك "[1] ، و من هذا المنطلق حاول أن يقدم دراسته لأوزان الشعر العربي مؤسسة على أصول علمية ثابتة، فقدم ما يشبه قوانين لتركيب الأوزان ، كما قدم قوانين لتركيب الأرجل و الأجزاء ،كل هذا بعد أن يعرّف الوزن تعريفا موسيقيا قريبا من تعريفات الفلاسفة أمثال ابن سينا[2] يقول في **حد الوزن** : **"هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب** "[3]، و المقادير المقفاة طبعا هي جمل الكلام التي تنتهي إلى قافية موحّدة.

أما المساواة في الزمن،فترجع "في نهاية الأمر إلى التناسب،بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها صورةمن صورة ، لأن تعاقب الحركة و السكون في الأوزان المتعددة ليس أمرا عشوائيا"[4]،بل هو خاضع لجملة ما من القوانين،تضبط أنظمة "تتآلف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية،ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل بهذا التآلف كل وزن على حدة" [5] ،وعلى هذا النحو تتشكل الألحان الموسيقية ، لأنها "بمنزلة القصيدة والشعر،فإن الحرروف أول الأشياء التي منها تلتأم،ثم الأسباب ثم الأوتاد،ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب،ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت" [6] الذي يؤلف من جميع هذه الاقترانات – اقترانات الأسباب والأوتاد — وتأليفات الأجزاء،كما أن للحن "اقترانات للنغم وترتيبات لها ، وأعني بالاقترانات اجتماع اثنين منها وأكثر،وكمالات الاقتران والترتيب تتصور بطريقة المناسبة، [ونسمي] كمال الاقتران:اتفاق النغم وتآخيها، وخلافه : تنافر النغم وتباينها"[7]،فليست كل الاقترانات مقبولة مستطابة في الأوزان أو في الألحان،وبهذا يقضي القرطاجني أن"ضروب التركيبات[الوزنية]كثيرة جدا،وإنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خف وتناسب، وليس يوجد أصلا في ضروب التركيبات،والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان"[8] ،وها هنا يكمن جوهر العروض،الذي انبثق عن هذه الاختيارات أو التركيبات التي وضعتها العرب وقبلتها وهو "كونه قانون إيقاع صوتي مقطعي يتمثل في انتظام المقاطع وتكتيلها في المقادير المسماة بالتفعيلات،وبالتالي في وحدات أكبر تتكون من أعداد

---

[1]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص244.
[2]:يراجع مثلا : ابن سينا، كتاب الشفاء ، ص161 ، 163، ضمن : فن الشعر لأريسطو : ترجمة عبد الرحمان بدوي .
[3]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص263.
[4]:جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص185.
[5]:م.ن،ص.ن.
[6]:الفارابي،كتاب الموسيقى،ج1،ص85، 86.
[7]:الفارابي،المرجع السابق،ج1،ص111، 112.
[8]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص232.

من هذه التفعيلات،هذه الوحدات الأكبر هي الابيات" [1]،هذا الانتظام"انتظام جمالي غير آلي،إذ يسمح بآماد من التنوع في هذا الانتظام" [2] ،لكن بما لا يخرجه عن ما وصفه به القرطاجني،وهو مراعاة التناسب والتلاؤم والبعد عن التنافر،وتحقيق حسن الموقع في السمع ،بمثل ما راعاه العرب الأوائل في ذلك .

وواجب" أن تجعل تجزئة الوزن بحسب ما وجد مقبولا فيه،لتسلم أقاويل كثير ممن يوثق بصحة ذوقه من الكسر،لأنه كالمستحيل عليهم،لأن طباعهم لاتقبل ذلك إلا وله وجه" [3] يوجه به ، وبالتالي لا ينبغي أن يخرج بتجزئة الأوزان وتقديرها عما أقرته العرب ورضيته بسليم أذواقها،وصافي فطرها، وإذا استقرأنا ما أنتجته وفق ذلك، يمكن أن نبين مع صاحب المنهاج ما سيستساغ ويقبل من التركيبات الوزنية ومالا يستساغ منها، فإذا كانت "التفعيلة تصنع البحر بأكثر من شكل في تعاقبها" [4] تعاقبها" [4] فيجب ضبط كيفيات لهذا التعاقب، وأول ما يقرر في هذا الشأن ،هو أن"التركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات" [5] من الأجزاء، وأولى القوانين التي تستنبط من هذا،أننا نقبل التركيب من الجزءين المتضارعين حين "يضاعف كلاهما،ويراوح بينهما في الوضع، فيرد أحدهما أبدا عقب الآخر، فتكون لأحدهما المراتب الأفراد، مثل أن يقع أولا وثالثا وخامسا وسابعا،وتكون للآخر المراتب الأزواج،بأن يقع ثانياورابعا وسادسا وثامنا" [6] حسب التوضيح الآتي:

ب	أ	ب	أ	**	ب	أ	ب	أ
8	7	6	5		4	3	2	1

فهذا التركيب ناتج من المتناسيين المتضارعين ولنمثل لهما بـــ (أ ،ب)،وبتكرار هذا التركيب أربع مرات يتضاعف المتضارع ويحسن الوضع،إلا أنه يشترط في هذا أن يوضع "أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه" [7]، أي يجب أن يتوالى حَيّزُ المضارعة من الثاني (ب) مع الحيّز المضارع له من(أ) ،وإن كانت المسافة بين الحيزين المتضارعين على الترتيب (أ ب) أقصر منها على الترتيب (ب أ) فالتركيب بأقصر مسافة أحسن من التركيب بأطولها:(أ ب) أحسن من (ب أ)،ونزعم أن هذا مقصوده من توالي الحيزين اللذين حصلت فيهما المضارعة.

---

[1]:عبد الحكيم العبد،علم العروض الشعري،في ضوء العروض الموسيقي،ص97.

[2]:م.ن،ص.ن.

[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص239.

[4]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص192.

[5]: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص248.

[6]:م.ن،ص246.

[7]:حازم القرطاجني ،المصدر السابق ،ص248.

وقد يجمع الجزءان المتضارعان مع جزء آخر مغاير يثلّثهما،وينتج منها ثلاثة أوضاع من التركيب، الأول: يقدم فيه المتشافعان أي الجزء المكرر مرتين على الجزء المفرد المغاير له :كالآتي:

أ أ ب ** أ أ ب

والثاني: يوسط فيه المفرد بينهما، بالشكل:

أ ب أ ** أ ب أ

والثالث: يؤخر المتشافعان فيه على الجزء المفرد[1]،بصورة:

ب أ أ ** ب أ أ

ويقول حازم عن هذا التركيب الأخير :"وهذا الوضع الأخير لم يقع للعرب إلا في فروع الأوزان دون أصولها"[2] ،يقصد مجزوءات البحور ومنصوفاتها،ويوضح العلة في قلة هذا التركيب وعدم قبوله، بكون "[ا]لاسفتاحِ* فيه بغير مظنة التناسب،وإذ الأثقل فيه موضوع طرفا،وإذ هو من بناء الكثير على القليل، وبناء القليل على الكثير أنسب"[3]،فنحن نبتدىء بالجزء المفرد وننطلق منه إلى ما هو فوقه وهو الجزء المكرر الشفع،وهذا غير مناسب،ثم إن الجزء الأثقل وهو المركب من الشفع وقع في النهاية من الشطرين، ونحن حال النطق بهذا التركيب أو سماعه نقف على بناء جزأين على جزء واحد،والأحسن أن يسلمنا الجزءان المتشافعان إلى الجزء المفرد،كل هذا إذا كان الجزء المكرر يزيد على الجزء المفرد أو يساويه،أما "إذا كان الجزء المضاعف يقصر على الجزء المفرد الذي بني عليه فإن ذلك يستساغ"[4] ويقبل لأنه بذلك يحقق بعض التناسب،لأننا نبتدىء بالأطول ، وننحدر منه إلى المتشافع الأقصر منه، إذن: **فقانون تركيب الأوزان المقبولة المتناسبة من جزأين متشافعين ومفرد** ،أن يكون"الوضع بالاطراد من بعض المتضارعات إلى بعض،والانحدار فيها من الأثقل إلى الأخف،والاستمرار في ثلاثة الأجزاء على هذا التدريج"[5].

ونلمَح لمثل هذا شبها وحضورا في كتب الموسيقا، قال الفارابي في كتاب الموسيقا، في باب عنوانه: "**مقادير أبعاد الأجناس في التقسيم المتناسب** :...**فالتجنيس الأول**: إذا:عودة وعودة ونصف عودة:

---

[1]:يراجع:م.ن،ص.ن،ص246.

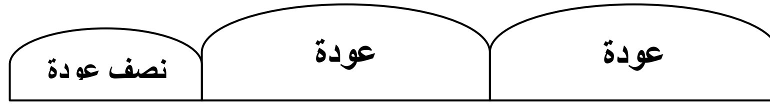
[2]:م.ن،ص.ن.

*:وردت الكلمة "لا استفتاح"في المنهاج هكذا بالنفي،ونظنه خطأ من النساخ أوالناسخ ،لأن إثبات "الاستفتاح"يحقق المعنى المقصود،ولا يحققه النفي،والخطأ محتمل،لأن همزة الاستفتاح:همزة وصل قد تشتبه مع"لا استفتاح"والله أعلم!

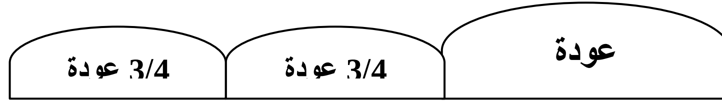
[3]:م.ن،ص.ن.

[4]: حازم القرطاجني،المصدر السابق،246.

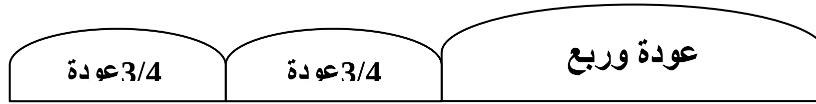
[5]:م.ن،ص247.



- **التجنيس الثاني**:عودة وثلاث أرباع العودة،وثلاث أرباع العودة:

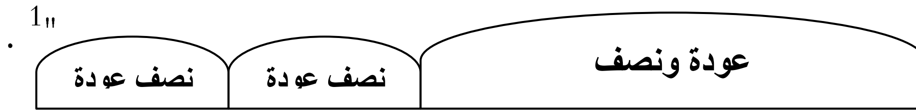


- **التجنيس الثالث**:عودة وربع وثلاثة أرباع العودة ونصف عودة:



- **التجنيس الرابع**:عودة ونصف ونصف عودة ونصف عودة:

"[1] .



ونلاحظ من كل هذا أن أجناس الأنغام والألحان تبنى دائما من الأثقل إلى ما دونه إلى ما دونه: فمثل تقديم المتشافعين على المفرد الأقصر من الأجزاء: **الجنس الأول** من الأنغام،ومثل تأخير المتشافعين على المفرد الأطول منهما: **الجنس الثاني** منها ،مما يحملنا على الظن أن حازما انطلق في ما قرره سابقا من قناعات ومعارف موسيقية أسس عليها رأيه في بعض التركيبات كما صرح في أكثر من مرة،ولا يفوتنا هنا أن نعود إلى ما استثناه في حصول التركيب بتقديم المفرد على المتشافعبن في فروع الأوزان فقط دون أصولها،لنستنتج أن هذا الوضع يقبل في حالتين:- **أولاهما**:إذا كان الجزء المفرد المقدم أطول من الجزء المكرر المؤخر أي من الشفع المؤخر.

-**والأخرى** أن يكون هذا في الأوزان القصار أي في الفروع كالمجزوءات،وهذا يبعث على التساؤل: هل يمكن أن نردَّ سبب جَزء بعض البحور،وورودها قصيرة خلافا لبنائها الأصلي الذي لم تستعمل عليه، إلى أنها بنيت بناء مستثقلا غير متناسب؟ .

[1]:الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج1،ص148، 150، 151، 152.

إن التصديق على هذا يضعنا أمام استفهام آخر:هو: لمّا كانت هذه الأصول غير مبنية على أنحاء متلائمة فلم بنيت كذلك وقبلت،ثم اضطُرَّ إلى تعديلها بالجَزء أو التقصير؟،وندع افتراض الأجوبة عن هذا لمحطات آتية ،أو لبحوث مستقلة،ونواصل مع مؤلف المنهاج- على كل حال- لنقول معه إنه "على هذا النحو استعملت العرب في فروع أوزانها هذا الوضع،وعلى ذلك قيس ما وضع من الأوزان المحدثة"[1]، وهذا القانون يخولنا بمراعاته أن نضيف تركيبات وزنية جديدة، تكون مقبولة صالحة رغم أن العرب لم تعرفها، و لم تنتج عليها شعرا،ونزعم أن هذه إحدى فوائد تقنين علم العروض الذي حاوله حازم.

ينبغي في الوزن- إذن- حتى يكون مقبولا مستساغا متناسبا ، أن يبنى من تأليف أجزاء متناسبة يضارع بعضها بعضا وينسجم معه إذا وضعا في علاقة ما، تسمح بتعاقب معين بين الحركات والسكنات، وتنتج نظاما وزنيا مستطابا،ويبدو التأكيد على أن تكون النقلة في الأجزاء المتضارعة من الأثقل إلى الأخف المناسب له،وهذا ما يسميه حازم:**نسق انحدار**[2]،فالوزن المبني من أجزاء متضارعة متغايرة ، بنته"العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف،ومن الجزء إلى ما يناسبه" [3]،أما البناء بعكس هذا — أي الاطراد من الأخف إلى الأثقل- فإنه لا يقبل،ولا يكون متناسبا،إلا في مقصرات بعض البحور ومجزوءاتها،لأن المقدار القليل يحسن فيه أحيانا مالا يحسن في غيره،ويسمى هذا التنسيق:**نسق ارتقاء**[4]،وهو ضد الأول،وإياه عنى القرطاجني بقوله :"وقد يقع[في]* نقلة الترقّي المضادة لهذا الوضع في المضارعات أيضا تناسب في الوضع وحسن مسموع،ولكن في بعض الاقترانات لأسباب موجبة لذلك"[5]،ولعل من هذه الأسباب ماذكره من قيل من استثقال بعض الأبنية الوزنية التامة واستحسانها بعد التقصير والجزء،ولا سيما أن العرب "قد قصدوا أيضا في بعض مقصرات الأوزان أن يوقعوا فيها من اقترانات الأسباب والأوتاد، ما لم يوقعوه في مطولاتها" [6]،من التغايير ونحوها.

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص246.

[2]:م.ن،ص248:والنسق- في اللغة - من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد ،عام في الأشياء،... ونسق الشيء، ينسُقه، نسقا ونسقه،نظمه على السواء،وناسق بين الأمرين:تابع بينهما،والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد...-يراجع:ابن منظور:لسان العرب،مادة[نسق]،ج6،ص4412.

[3]:حازم القرطاجني،مصدر سابق،ص242.

[4]:يراجع:م.ن،ص248.

*:ما بين معقوفتين يبدو أن استقامة المعنى تقتضيه، لذلك زدناه،ويتراءى أنه سهو من النساخ.

[5]:حازم القرطاجني،مصدر سابق،ص247.

[6]:م.ن،ص240.

وإن كان هذا الاستثناء يشمل قوانين جوار الأسباب والأوتاد في الجزء الواحد،أما تجاور الأجزاء في بحر فالقانون الأساسي في ذلك هو أن تكون متجانسة متناسبة إما بالتماثل أو بالتضارع والتناسق، فلا "تتجاوز في البيت الشعري[الوزن]إلا التفاعيل المتجانسة" [1]،وقد يشمل شرط التضارع،ما قرره حركات،من أنه "لا تتجاور التفعيلتان إلا إذا كانتا معلمة[معلمتين]تعليما واحدا،[بمعنى أن]التفعيلة التي تبتديء بوتد تتجاور مع التفعيلة التي تبتديء بوتد،والتفعيلة التي تنتهي بوتد تتجاور مع التفعيلة التي تنتهي بوتد،والتفعيلة التي تحمل الوتد في الرتبة الثانية تتجاور مع التفعيلة التي تحمل الوتد في الرتبة الثانية"[2]،ويدعم هذا ملاحظة أن التضارع بين الأجزاء يحصل غالبا من جهة الأوتاد فيها لأنها الأطول من حيث بناؤها.

ويجمل القول في الأخير،أنه يجب "أن يقدر كل وزن بالتجزئة المتناسبة اللائقة به" [3]،مادامت "كل الأشكال التي تكوِّن البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن،وهي المتحركات والسواكن،ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها،ومن حيث علاقتها بغيرها" [4]داخل النظام الوزني الواحد،في أنساق معينة شرطها الرئيس أن تكون متناسبة مستساغة، تستعذب النفس سماع الكلام المنظوم وفقها ، وبمراعاة نسقها واطرادها.

2-2-2- أصناف كيفيات تركيب البحور وما يقبل منها وما يرد (ضروب التركيبات الوزنية):

لاشك في أن الأوزان أو البحور هي المحور الأساسي الذي تدور حوله رحى علم العروض،وفيه تصب كل الروافد التي مرّت بنا قبل الآن، والحق أن كل ما تقدم من تجلية لبعض الاصطلاحات والمفاهيم، وحديث عن المستويات الأولى للوزن وقوانين تحققها بدءا بالأرجل،وصولا إلى الأجزاء وقوانين ائتلافها في بنى أكبر هي الوزن، جميع هذا لا يخرج عن كونه مقدمات تفضي إلى الخوض في تركيب البحور،وأصناف هذا التركيب وضروبه -دائما في تصور حازم القرطاجني- ،وفي ضوء كثير مما قرره غيره ف ذلك،وعلى هدى مما ألمعنا إلى أنه يشبه القوانين المتحكمة في ذلك.

غير خاف أن أوزان الشعر العربي من الكثرة بحيث لا تضاهئها أمة أخرى،وقد حظيت هذه الأوزان باهتمام علماء العربية وعلماء العروض والمؤلفين فيه بخاصة،وسعيا منهم إلى تسهيل طرق تناولها ودرسها،صنفوها في مجموعات متمايزة،وفق معايير مختلفة،ويصدقنا في هذا قول أحدهم، إن

---

[1]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص71.
[2]:م.ن،ص.ن.
[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص232.
[4]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص192.

"للعروضيين أكثر من تقسيم لبحور الشعر العربي،ويقوم كل تقسيم على معايير محددة،ترجع في معظمها إلى الروابط التي تربط بين بحور المجموعة الواحدة"[1]،فتقوم التصنيفات في مجملها على ملاحظة القواسم المشتركة بين عناصر كل مجموعة،وبمجرد ذكر هذا التصنيف تقفز إلى الذهن فكرة **الدوائر العروضية الخليلية**، فقد "قام العروضيون القدماء بدراسة بحور الشعر العربي في ضوء الدوائر الخليلية الخمس، وقسموا هذه البحور بحسب الدوائر التي تفرعت عنها" [2]، ويبدو أن في هذا التعميم بعض التسرع سنبين عنه فيما يأتي،كما أن اعتماد الدوائر لم يقتصر على بعض القدماء، بل إن هناك مؤلفات عروضية حديثة اعتمدت الأمر نفسه[3].

وهذه الدوائر عدّها بإجماع العروضيين خمس، في كل واحدة "عدد معين من البحور،يجمع بينهما التشابه في المقاطع أي:الأسباب والأوتاد،[وهي]...دائرة **المختلف** ...[و]دائرة **المؤتلف**...[و]دائرة **المجتلب**...[و]دائرة ا**لمشتبه**(المشبّهة)...[و]دائرة **المتفق**(المنفردة)"[4]،يتفرع منها جميعا خمسة عشر أو ستة عشر بحرا،ويضاف إلى هذا التصنيف الذي يراعي تشابه المقاطع الصوتية بين عدد من البحور تصنيف آخر ينظر إلى الأجزاء التي تتركب منها الأوزان،فمنهم من جعلها بحسب ذلك مجموعتين "مجموعة البحور الموحّدة التفعيلة أو الأبحر الصافية،وهي البحور التي تقوم جميع أجزائها على تفعيلة واحدة...[و]مجموعة البحور المزدوجة التفعيلة أو الأبحر المركّبة،وهي البحور التي تقوم أجزاؤها على أكثر من تفعيلة موحدة" [5]،وهذا التصنيف أشار إليه إجمالا الفارابي في كتاب الموسيقا[6]،واعتمده الجوهري تفصيلا فقال :"فأما الأبواب[البحور] فاثناعشر، سبعة منها مفردات وخمسة مركبات"[7]، مما يدل على أن هذا التصنيف ليس من ابتداع العروضيين المحدثين كما قد يفهم من عبارة مصطفى أبو شوارب[8]،كما أن القدماء لم يكتفوا بتصنيف الدوائر كما أشار آنفا.

ووفق المعيار نفسه وهو النظر إلى الأجزاء ،اهتدى صاحب القسطاس إلى تصنيف آخر،دَلَّه على أن يصنف البحور إلى أربع مجموعات أو أصناف من التركيب:"- **أحدها** أنهم كرروا الجزء الواحد

---

[1]:مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص102.
[2]:م.ن،ص.ن.
[3]:نشير هنا إلى:ناصر لوحيشي،المسير في العروض والقافية،ص47 وما بعدها. وكذا:عبد العزيز عتيق،علم العروض والقافية،ص26 وما بعدها. ومثله:عبد الرحمان تبر ماسين،العروض وإيقاع الشعر العربي،ط1،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،2003م،ص15 ومابعدها.
[4]:ناصر لوحيشي،مرجع سابق،ص47، 48، 49، 50، 51، 52.
[5]:مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص103.
[6]:يراجع:الفارابي،كتاب الموسيقا الكبير،ج2،ص1087.
[7]:الجوهري،عروض الورقة،ص11،ويراجع تفصيله في الصفحات الموالية لها،وكذا إشارته إلى الدوائر،ص11.
[8]:يراجع:مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص102.

بعينه كما هو، من غير أن يصحبوه غيره" [1]،ويقابل هذا البحور الصافية،"و**الثاني** أنهم أزوجوا بين جزأين كأن كل واحد منهما هو الآخر،وذلك إزواجهم بين(مستفعلن)و(مفعولات)لأنهما على نسق واحد"[2]،ويقترب هذا من البحور الصافيةالمبنية على جزء واحد،لأن الجزأين فيها متساوقان متماثلان، "و**الثالث** أنهم أزوجوا بين خماسي وسباعي،لو حذف من السباعي ما طال به الخماسيَّ لم يتباينا في الوزن"[3]،وهذا أدخل في صنف المركبات من الأوزان،ومثله **الرابع**،وفيه"أزوجوا بين سباعيين،لو رددتهما إلى الخماسي،بحذف سبب من كل واحد منهما توازنا" [4]وصارا جزءا واحدا،فعمل الزمخشري الزمخشري أنه فرّع من التصنيف إلى مفردات بسائط ومركبات تقسيمَه هذا إلى بسيط بالأصل،ومركب بالأصل،ومركب قد يُدخِلُهُ التغيير في البسائط،ويبدو أن القسم الرابع يمكن أن يدرج تحت القسم الثاني، إذ هو ما ركب من سباعيين متغايرين يمكن أن يصيرا إلى خماسيين متوازيين بالحذف.

وبالاشتغال على هذا التصنيف إلى مركبات وبسائط،قسّم بعض العروضيين "البحور المزدوجة التفعيلة على أربع مجموعات بحسب صورها الاصلية،وليس صورها المستخدمة"[5] ،**فالمجموعة الأولى** تجمع "البحور ذوات التفعيلة الواحدة المكررة، **ثانيا**:البحور ذوات التفعيلتين المتكررتين" [6]،وتدخل ضمنها "البحور التي تتكرر فيها كل تفعيلتين مرة في كل شطر،[و] البحور التي تتكرر تفعيلة واحدة من التفعيلتين مرة في كل شطر،وتكون الثانية مفردة [في]الوسط،[أو التي] تكون الثانية مفردة في أول الشطر...والبحور التي...تكون[فيها التفعيلة]الثانية مفردة آخر الشطر" [7]، ونشير بعد هذا إلى تصنيفات حاولت أن تعتمد معايير أخرى لذلك ،"بحسب عدد التفاعيل وطول حروفها، تقسيم:د:إبراهيم أنيس" [8] الذي أفضى إلى مجموعتين كبيرتين،" **مجموعة الاوزان الطويلة[ومجموعة]الأوزان القصيرة**،... ودرس صاحب هذا التقسيم الرجز في قسم مستقل"[9].

ومنها تقسيم آخر قد يعود إلى فكرة الدوائر العروضية،وهو تقسيم:مصطفى حركات الذي يقوم على الأرجل ، وبعبارة أدق: على الأوتاد في أجزاء البحر،فحصل على ثلاث مجموعات:بحور

---

[1]:الزمخشري،القسطاس،ص47.
[2]:م.ن،ص48.
[3]:م.ن،ص.ن.
[4]:م.ن،ص49.
[5]:مصطفى أبو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص103.
[6]:م.ن،ص103، 104.
[7]:م.ن،ص103، 104.
[8]:مصطفى بوشوارب، مرجع سابق،ص104.
[9]:م.ن،ص104.

يقع الوتد في أوائل أجزائها،و بحور يقع في أواسطها ،و بحور يقع في أواخرها[1]،و قريب من هذا، التقسيم الذي ارتضاه أبو شوارب في الأخير،و تشكلت له منه المجموعات نفسها[2] ، و الحق أن كل تقسيم من هذه التقسيمات له قيمته و معاييره، سواء منها ما ركز على فكرة انفكاك بعض البحور من بعض، أو على تشابه الأجزاء و تغايرها،أو على كيفيات اجتماع هذه الأجزاء في البحر الواحد .

إن ما يعنينا بعد هذا الاستعراض الخاطف،هو أن نعرض لرؤية حازم في هذا السياق،وتصوره لضروب التركيبات الوزنية و أصنافها،بعد أن سبق القول،بأنه قد اقترح تفعيلات أو أجزاء جديدة لا عهد للعروضيين بها، وردّ بعض الأجزاء التي رأى مخالفتها لقوانين التركيب،كل هذا يشي بأنه سيخالف أيضا في تقدير بعض الأوزان،و من ثم تصنيفها في مجموعات .

و تبتدىء هذه المخالفة،من استعراضه المجمل لأنواع التركيبات والأبنية الوزنية في قوله:"إن الأوزا الشعرية،منها ما:

- **تركب من أجزاء خماسية**،ومنها ما – **تركب من أجزاء سباعية**، و منها ما – تركب **من أجزاء تساعية**،و منها ما – **تركب من أجزاء خماسية وسباعية** ، ومنها ما – **تركب من أجزاء سباعية و تساعية**،ز منها ما **تركب من أجزاء خماسية و سباعية و تساعية**"[3]، وسنكتشف أنه بهذا نسي ضربا آخر وهو ما **تركب من أجزاء ثُمَانِيَّةٍ**،ليصبح عدد ضروب التركيبات قبل تفصيلها:سبعة بالنظر إلى الأجزاء المكوّنة لهذه الأبنية الوزنية،وإلى طرق ضم بعضها إلى بعض،وقد صحح سهوه هذا وزاد عليه في موضع آخر، وفي نص مجمل مماثل لهذا، فقال: إن التأليف من الأجزاء ، يحتمل ما يأتي: "**أربعة أجزاء خماسية**، – أو **خماسيين و سباعيين**، – أو **ثلاثة أجزاء سباعية** – أو **سباعيين و سداسيا**، – أو **تساعيا و سباعيين**، – أو **تساعيا و سباعيا و خماسيا**، – أو **جزأين ثُمانِيَّيْن** ، – أو **تساعيين**"[4]،و بهذا تصل ضروب التركيب إلى **ثَمَانية** بزيادة:التركيب من الثمانيين،و التركيب من سباعيين وسداسي،و من خلال هذا نفهم أنه يعتمد الأجزاء و نوعها وطرق التأليف بينها في تصنيف البحور والأوزان،وبه تحصل له **تسع(9)**مجموعات،تحوي كل مجموعة وزنا فأكثر،وهي كما في المنهاج[5] على النفصيل الآتي:

---

[1]:يراجع : مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 72 ، 73.
[2]:يراجع : مصطفى أبو شوارب ، علم العروض وتطبيقاته ،ص105 ،106 .
[3]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص227 .
[4]:حازم القرطاجني ، مصدر سابق ، ص 246 .
[5]:يراجع : حازم القرطاجني،المصدر السابق، ص 228 ، 229 .

1 – ما تركب من الخماسية الساذجة:أي المتكررة:وهو بحر واحد هو **المتقارب**:وبناء شطره على: فعولن :مكررا أربعا .

2 – ما تركّب من السباعية الساذجة :و الشطر فيها على ثلاثة أجزاء،و ربما حذفوا الثالث منها أو بعضه، فمن ذلك:

– **الرجز** :وبناء شطره على :مستفعلن ثلاث مرات

– و منها **الكامل** : و بناء شطره على متفاعلن ثلاث مرات

– و منها **الوافر** :و أصل بناء شطره على مفاعلتن ثلاثا،إلا أن السبب حذف من نهايتي شطره،و أسكن ما قبله، فبقي الجزء الثالث على فعولن،فصار تقدير الشطر على:مفاعلتن مفاعلتن فعولن ** مرتين، وإلى هذا أشار بقوله آنفا أنهم ربما حذفوا من الجزء الثالث السباعي بعضه.

– ومنها **الرمل**:وبناء شطره على:فاعلاتن ثلاث مرات،إلا أنه التزم فيه حذف سبب من العروض،فصار تقدير أشطاره الأُوَل،أي في صورتها الأولى:فاعلاتن فاعلاتن فاعلن**مرتين.

– ومنها **الهزج**:وأصل بناء شطره:مفاعيلن ثلاث مرات،إلا أنه التزم فيه حذف الجزء الثالث من كلا شطريه،فصار كلا شطريه مثنى على:مفاعيلن مفاعيلن** مرتين.

3– أما المجموعة الثالثة ،فقد ذكر القرطاجني سهوا أنها"ما تركب من التساعية الساذجة[وهو] **الخبب**، وبناء شطره:متفاع لتن متفاع لتن:مرتان هكذا،...ويدخله الإضمار،فيصير:متْفاعلتن" [1] ، مسكّن الثاني، والصواب أنه وزن يدخل فيما بني على جزأين ثمانيين كما قال من قبل،ومادام قد صرّح بهذا النوع من البناء، فلا مدعاة إلى الحيرة التي شغلت أحمد فوزي الهيب، وهو يعد حروف (متفاع لتن)، ويسائل من درسوا المنهاج عن تفسيرهم لقول حازم: إنها تساعية [2]،ولقد انطلى وهمه هذا على بعض الدارسين أيضا[3]،وما هو في ظننا إلا سهو لا يستدعي تأويلا أو نقاشا،وسنناقش قضية تجزئة هذا الوزن وغيره في فروع قادمة،إنما علينا الآن تعداد المجموعات والتصنيفات وما تضمه من أوزان دون استفاضة في النقاش والتعليق.

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص229.

[2]:يراجع:أحمد فوزي الهيب، حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي:دراسة عروضية مقارنة،مجلة الموقف الأدبي،(تصدر عن تحاد الكتاب العرب بدمشق)،ع 373،أيار2002م،ص22.

[3]: ومنهم: الطاهر بو مزبر،أصول الشعرية العربية:نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري،ط1،الدار العربية للعلوم،ناشرون،بيروت،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر،1428هـ/2007م،ص115،وقال إن بناء الخبب: متفاعلن متفاعلن مرتان، وهذا جزء الكامل!.

4- بعد مجموعة ما بني من الثمانيات ،تأتي حسب تصنيف حازم [1] **مجموعة الأوزان المتركبة من خماسية وسباعية**،وأصل بناء أشطارها على أربعة أجزاء، وهي:

- **الطويل**:وشطره:فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن** مرتين،" إلا أنهم التزموا حذف الخامس من جزء العروض ،...فلا يثبتون الخامس الساكن إلا في التصريع المقابل لضرب تام،ويسقطونه في جميع الأعاريض الواقعة في تضاعيف القصيدة،...ويسمى حذف هذا الساكن الخامس:القبضَ"[2].

- **البسيط**:وشطره:مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن** مرتين،وهو"مربع متداخل على نحو وضع الطويل، إلا أن الخامس فيه يسبق السابع" [3]،ويظهر أن عبارته الأخيرة لا تستقيم،فلئن كان يقصد أن الخامس في الطويل يسبق السابع أو الأمر نفسه في البسيط،فإن الخامس هو نفسه السابع فيهما جميعا،لأن ما بني على جزأين متداخلين يتكرر كل منهما أربع مرات ويعقب أحدهما الآخر أبدا،كان لأحدهما دائما المراتب الأفراد،وللآخر المراتب الأزواج كما بيناه قبلُ،فالخامس في الطويل هو نفسه السابع (فعولن)،وكذلك في البسيط(مستفعلن)،ويمكن أن نقترح توجيها لقوله،بأن نقول: إن الجزء الخماسي في الطويل يسبق الجزء السباعي بعكس بناء البسيط الذي يسبق فيه السباعيّ الخماسيَّ،وهكذا يستقيم الكلام والمعنى المراد [*]،وفي البسيط "التزموا الخبن،وهو حذف الثاني الساكن في (فاعلن) في جزأي العروض والضرب مع تصريع وغيرتصريع"[4]،ليصبح شطره:
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ** مرتين.

- ومن بحور هذه المجموعة"**المديد**:وأصل بناء شطره على أربعة أجزاء،إلا أنهم التزموا حذف جزء من عروضه وجزء من ضربه وهو(فاعلن) ،فصار الشطر:فاعلاتن فاعلن فاعلاتن ** "[5] مرتين، بعد أن كان مثمنا.

- ومن هذه المجموعة " **المقتضب**:وأصل بناء شطره:فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن ** إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد فيه والأسباب الثقيلة،وتكرر الفاصلة ووقوعها في النهايات...فلهذا لم يستعملوه إلا منصوفا"[6] أي مشطورا كما عرفنا من قبل ،ليبقى شطره على جزأين،وبيته الكامل على أربعة أجزاء.

---

[1]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص233.
[2]:م.ن،ص.ن.
[3]:م.ن،ص.ن.
[*]:لا يستبعد أن يكون الخطأ في هذا راجعا إلى النساخ،ويكاد يقوم تكرُّر مثل هذا دليلا على أن حازما أملى مادة كتابة إملاء.
[4]:م.ن،ص.ن.
[5]:م.ن،ص234.
[6]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص234.

5– هذه المجموعة :يقتضي تصنيف حازم العام الذي مرّبنا قبل،وما قرره في بحورها،أن يعدل بها عن تسميته الخاطئة بأنها مجموعة ما بني من السباعيات المتغايرة[1]،والصواب أنها تدخل **فيما بني على سباعيين وسداسي** كما ذكر من قبل[2]،فهي مجموعة ما تركب من الأجزاء السباعية و السداسية، وبحرها هو"**السريع**،وتجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغية:مستفعلن مستفعلن فاعلانْ ** وليس الجزء الواقع نهاية كلا الشطرين من هذا الوزن بمحذوف من غيره،ولا مغير من سواه،و إنما هو مركب من سبب خفيف ووتد مجموع متضاعف" [3]،وقد أشرنا إلى كونه جزءا مستقلا بنفسه عند صاحب هذه التجزئة .

– ومن بحور هذه المجموعة : بحر **المجتث**،و تقدير"شطر الضرب الأول [منه]:مستفعلن فاعلاتن فاعلانْ** "[4] ، مبنيا من سباعيين و سداسي،مع أننا نرتاب في مقصود حازم من قوله :تقدير شطر الضرب الأول،هل معناه أن تقدير شطره الأول مغاير لهذا ؟ سنناقش هذا من بعد .

6 – أما مجموعة البحور المتركبة من السباعيات المتغايرة :"فبناء أشطارها على ثلاثة أجزاء : مزدوجان و مفرد"[5]،أي يكون فيها شفع ووتر :ومن بحورها ما"يتوسط فيه المفرد،ويتطرف الجزءان المتماثلان،**كالخفيف**:و تقدير كلا شطريه :فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ** " [6] ،أما ما يتقدم فيه المتشافعان السباعيان على الوتر السباعي،و ما يتأخران فيه عنه فليس يوجد عليه عنده بناء أو وزن مستعمل *.

7– المجموعة السابعة في التصنيف حسب نوع الأجزاء وطرق تركيبها هي :"المتركب من سباعي و تساعي ،[وهو] من وضع المتأخرين من شعراء المشرق،جعلوا الجزء المفرد فيه تساعيا، و المتشافعين سباعيين، فقدّموا التساعي وتلوه بما يناسبه من السباعيات،وجعلوا الجزء الثاني من السباعيات– في أكثر استعمال– وهو المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع،ينقص على الأول" [7] وهذا تحقيق لنسق الانحدار في الوزن بالانتقال في بنائه من الأثقل إلى الأخف إلى الأخف،"وتحروا في

---

[1]:يراجع:م.ن،ص235.
[2]:يراجع:م.ن،ص246،وقد نبه على هذا الغلط:أحمد فوزي الهيب،في مقاله السابق،ص21.
[3]:حازم القرطاجني ، المصدر السابق ، ص 236 .
[4]: م ، ن ، ص 238 .
[5]: م ، ن ، ص 235 .
[6]: م ، ن ، ص 240 .
: يصدق هذا القول على النظام المبني على السباعيات المتغايرة ، وقد ذكر حازم بناء قدم منه المفرد على المتشافعين ، لكن المفرد سباعي و الشفع خماسي ، لذلك يسوغ هذا الوزن ، وبناؤه : مستفعلن فاعلن فاعلن * ، ولما كان المتشافعان خماسيين خف الوضع ، و حسن في السمع ، و أشار إلى أن هذا الوزن وضعه بعض الشعراء الأندلسيين ، يراجع : ص241 من المنهاج ، إلا لم يعده في مجموعاته على أنه مما بني : على سباعي و خماسيين ، مثله مثل " العروض المجزوءة المحذوفة من *المديد و تقديرها : فاعلاتن فاعلن فاعلن * "- يراجع : المنهاج ، ص 227 .
[7]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص241.

ذلك أن يكون كل جزء مناسبا لما قبله،وذلك هو الوزن الذي سموه:'' **الدبيتي**''،وشطره المستعمل: مستفعلتن مستفعلتن مفتعلن ** "[1]، أما تقدير بنائه الأصلي فهو:مستفعلاتن مستفعلن مستفعلن ،" وقد يجيء الجزء الأخير على''مستفعلن''وهو الأصل ولكن في الأقل،ويستعمل أيضا مقطوعا*،فيصير:مستفعلن إلى مفعولن"[2]،منقولة عن''مستفعلْ''.

8- **الثامنة هي مجموعة " المتركب[من البحور]من خماسي وسباعي وتساعي** :[بنته]العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف،ومن الجزء إلى ما يناسبه" [3]سيرا على قانونها في البناء من الأجزاء المتضارعة المتغايرة ،وهو نسق الانحدار، "فبدأوا بالتساعي وتلوه بسباعي يناسبه،وتلوه بخماسي يناسب السباعي ،والتزموا الخبن في الضرب،وهو جزء القافية،وهذا الوزن هو **المنسرح** ،وبناء شطره:مستفعلاتن مستفعلن فاعلن ** ،والخبن في... العروض أحسن "[4].

9 – واستيفاء للتقسيم العام الذي افتتحنا به هذا التصنيف،نورد المجموعة التاسعة وهي **ما رُكّب "شطره من جزأين تساعيين على نحو تركيب الخبب**[من جزأين ثمانيين] ،وتقديره:مستفعلاتن مستفعلاتن،وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني"[5] فيصير إلى:متفعلاتن،ويذهب حازم إلى أن هذا الوزن لم يثبت أخذه عن العرب،"وإنما هو عروض قائم بنفسه" [6]،ورغم هذا فإنه لا يستبعد "أن يكون من وضع العرب،فإنه متناسب الوضع،فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان،ولنصطلح على تسميته **اللاحق** لهذا المعنى"[7]،ولعلنا أن نناقش قضية هذا البحر الجديد: ''اللاحق''في محطة قادمة إن شاء الله تعالى.

هذه – إذن- هي المجموعات التي صنف صاحب السراج أبنية العرب الوزنية ضمنها،بالنظر إلى الأجزاء المكونة،وإلى ضروب تركيب بعض هذه الأجزاء إلى بعض،وقد تنامت إلى **تسع**،لأن مجموعة السباعيات الأجزاء تُفَرَّعُ إلى فرعين:ما تماثلت سباعياته،وما كانت سباعياته متغايرة،أما ما ذهب إليه الهيب[8]من أنه ينبغي أن نضيف إلى تصنيف حازم مجموعة ما بني على السباعيات والسداسيات،فيبدو أنه متأتٍّ من إغفاله للنص الحازمي الثاني الذي استفتحنا به تصنيفنا،كما أن في ذلك النص تصويبا

---

[1]:م.ن،ص.ن.

*:القطع في اصطلاح العروضيين:حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، فاعلن تصبح:فاعلْ، فتنقل إلى:"فعْلن" .يراجع:ناصر لوحيشي،الميسر في العروض والقافية،ص60.

[2]:م.ن،ص242.

[3]:م.ن،ص.ن.

[4]:م.ن،ص.ن.

[5]:م.ن،ص239.

[6]:م.ن،ص.ن.

[7]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص256.

[8]:يراجع:أحمد فوزي الهيب ،حازم القرطاجني وأزان الشعر العربي،ص21.

لغلطه، وفيه ذكر الجزأين الثمانيين والتساعيين كل على حدة،إشارة منه إلى **الخبب واللاحق والسريع والمجثث** قبلهما،ثم يقرر بإجمال بعد هذا أن الأوزان "التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا، وهي:**الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل والرجز والرمل والهزج والمنسرح والخفيف والسريع والمتقارب والمقتضب والمجتث**"[1]،ويعلق على البحرين الأخيرين بأنهما "ليس لهما الشهرة في كلامهم"[2]،يقصد المقتضب والمجتث ،وهو يلتقي في حكمه هذا مع كثير من العروضيين منهم **أبو العلاء المعري** الذي قال عن المقتضب إ نه"مفقود، وزعم الأخفش أنه سمع على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة،وذلك أن جارية قالت:

هل عليَّ ويْحَكما *** إن لَهَوْتُ من حرج"[3]

وقال إن شاهده "وضعه الخليل:

أعرضت فلاح لنا *** عارضان كالبرد"[4]

ولو وجد الخليل له شاهدا ما اضطر إلى أن يضع من لدنه،ومثله المجثث الذي صرح الأخفش أنه قليل في شعر العرب [5]،فالمقتضب والمجتث بعبارة المعري: "أوزان رفضها المتجزِّلون في قديم الأزمان"[6]،وهذا يبعث على قبول كلام حازم ورأيه فيهما بغض النظر عن تجزئتهما عنده.

أما بحر **الخبب** فيُعدُّه مما" يُشكّ في وضع العرب له"[7] ،واستعمالهم إياه في أشعارهم،وسنعرض أشعارهم،وسنعرض لهذا عند مناقشة تجزئته لهذا الوزن،أما "الذي لم يثبت للعرب أصلا،بل هو من وضع المحدثين،الوزن الذي يسمى‘‘**الدبيتي**’’ولابأس بالعمل عليه فإنه مستطرف،ووضعه متناسب"[8] لا لا يكاد يخرج بناؤه عن سمت العرب في أبنيتهم الوزنية المقبولة،وقد قال عنه إبراهيم أنيس: إنه"وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية،واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان"[9]، فهو برأيه وزن غير عربي وقليل الاستعمال والشيوع،والقرطاجني ينسبه إلى بعض المحدثين دون تحديد،ودون مناقشته للشيوع وعدمه،ويظهر أنه لا يراهن عليه

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص243.
[2]:م.ن،ص.ن.
[3]:المعري،الفصول والغايات،ص132،وتجد كلاما مشابها ل:التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،ص152، 153.
[4]:م.ن،ص87.
[5]:يراجع:الأخفش،كتاب العروض،ص162.
[6]:المعري،الفصول والغايات،ص131.
[7]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص243.
[8]:م.ن،ص.ن.
[9]:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص216.

كثيرا،وإنما يجيز النظم عليه بالنظر فقط إلى بنائه الطريف،ومراعاته لكثير من معايير التناسب في أبنية العرب الأخرى.

وكان منتظرا أن يذكر مكان هذا الوزن الذي لم تعرفه العرب،وزنا آخر مثله هو:بحر **اللاحق**،إلا أنه لم يفعل، بل أردف الدبيتي بوزن قال عنه:"فأما الوزن الذي سموه **المضارع**،فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه،لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها" [1] ووضعها،ونبرة الرفض القاطع واضحة في هذه العبارة،لقد قابل هذا الوزنُ الرفض أو ما يشبه الرفض لدى كثير من العروضيين القدماء والمحدثين،فهذا الأخفش يحكم بأنه قليل في الشعر العربي[2]،وقال عنه الجوهري إنه "لم يجيء عن العرب فيه بيت صحيح"[3]،وعدّه المعري ضمن الأوزان التي رفضها المتقدمون إلى جانب المقتضب والمجتث [4]،وعبارة الخطيب التبريزي فيه واضحة، إذ أكّد على أنه وزن "لم يسمع...من العرب و لم يجيء فيه شعر معروف،وقد قاله الخليل وأجازه[5]، وهذه كلها مواقف متراوحة بين الرفض،والإقرار بندرة هذا البحر في منظومة العرب المتقدمين على الأقل، أما العروضيون المحدثون،وعلى رأسهم:إبراهيم أنيس،فقد وقف بعضهم موقفا مماثلا، حتى قال أنيس عن المضارع ومعه المقتضب: "إنك لو بحثت فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة" [6]،وقد أعرب مصطفى حركات عن الرأي نفسه في القضية ،وتساءل بما نصه:"ما الذي دفع الخليل إلى إقحامه في نموذجه،وتجدر الملاحظة- يضيف حركات- أن هذا الوزن أهمله الشعراء إهمالا تاما،وهذا الموقف يدل على أن في إيقاع المضارع أشياء تتنافى مع بنية أوزان الشعر العربي"[7].

والخليق بالملاحظة بعد استعراض هذه الأقوال أن رفض القرطاجني لهذا الوزن رفض عنيف، ليس لأنه وزن قليل الذيوع،أو لأنه لم يصحَّ عن العرب فيه شعر،وإلا لكان موقفه مع المقتضب والمجتث وهو يقرر قلة شهرتهما كموقفه مع المضارع،ولو كان مقياسه في القبول والرفض هو ثبوت الوزن عن العرب أو عدمه لرفض أيضا بعض الأوزان التي لم تثبت عن العرب أصلا، بل وضعها المحدثون وأقرها هو كالدبيتي واللاحق.

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص243.
[2]:يراجع:الأخفش،كتاب العروض،ص162.
[3]:الجوهري،عروض الورقة،ص61.
[4]:يراجع:المعري،الفصول والغايات،ص131 ،132.
[5]:الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،ص148.
[6]: إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص54،وأشار إلى أن الزجاج قال:إنه ورد منهما (المقتضب والمضارع)في الشعر البيت و البيتان،ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربي(ص55).
[7]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص170.

إن المسألة – بالنظر إلى عبارته السابقة– تتعلق بالبحر نفسه في طريقة بنائه وتركيبه،وليس في أخذه عن العرب أو غيرهم،وقد نسبه أو نسب إنتاجه إلى شخصية مبهمة لا نعرف عنها شيئا، قال: "وما أراه أنتجه إلا **شعبة بن برسام**،خطرت على فكر من وضعه قياسيا"[1]،ولا يخفى ما في هذا القول من الإبهام والغموض،ثم لا نعلم علام قاس هذا الواضع ما وضع،إلا أن يكون قاس على أوزان العرب، لكنه بقياسه المختل الفاسد "دنّس أوزان العرب بذكره معها،فإنه أسخف وزن سمع،فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا"[2]،لمخالفته طباع العرب، وانحطاطه عن أذواقها بالنظر إلى ما قبلته من أوزان، ويبدو أن هذه علة رفضه لهذا الوزن ،وقد ألمع إليها حركات من قبل،وإذا ما ألقينا نحن نظرة على تجزئة هذا الوزن عند العروضيين،نجدهم يقولون إن وزنه:

"مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن:مرّتين،استعملته العرب مجزوءا،فصار وزنه مستعملا:مفاعيلن فاع لاتن ** مفاعيلن فاع لاتن...إلا أن مفاعيلن فيه لم يسمع سالما،ولكن جاءت فيه المراقبة * بين القبض والكف**"[3]،وإما أن تكون:مفاعلن وإما أن تكون:مفاعيلُ.

لقد حاول صابر عبد الدايم دراسة موسيقى هذا البحر،وإمكانياته الإيقاعية والنغمية،وقال إنه "نظرا لندرة النماذج الشعرية التي وردت في القالب النغمي لهذا البحر،...فإن صورة هذا البحر تتشكل في القالب الآتي:مفاعيلُ فاع لاتن ** مفاعيل فاع لاتن "[4]،وبعد دراسته لأشكاله وزحافاته كما رسمها الجوهري الذي أسلفنا أنه لا يثبته للعرب،إذ لم يصح لهم فيه بيت،حكم بأن الشكل"التام من هذا البحر (مفاعيلن فاعلاتن**مفاعيلن فاعلاتن)مقبول ذوقيا وإيقاعيا"[5]،ولا نعلم مراده من :التام، :التام، وحسب ما أورده فإنه يقصد السالم من التزحيف والإعلال،وجمهرة العروضيين على أنه لا يستعمل سالما هكذا مطلقا،بل مقتضى المراقبة في مفاعيلن أن لا تثبت فيها الياء والنون معا،بل لا بد من إسقاط أحد الساكنين من أحد السببين المتجاورين،وإذن فهو بقبوله لهذه البنية ذوقيا وإيقاعيا يخالف العرب الذين لم يستعملوه بصورته السالمة،فيقبل ما لم يقبلوه،كما قبل أيضا "الصورة التي اتفق عليها أغلب علماء العروض وهي:مفاعيل فاعلاتن ** مفاعيل فاعلاتن"[6]،ثم ينتهي إلى أن ما في هذا

---

[1]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص243.
[2]:م.ن،ص.ن.
[4]:محمد المحلي،شفاء الغليل،ص233.
[5]:صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر العربي،ص145.

[5]:صابر عبد الدايم،مرجع سابق،ص150.
[6]:م.ن،ص.ن.

الوزن"من التنويعات الموسيقية تُعد مظهر ثراء إيقاعي،وتفتح المنافذ الإيقاعية للشعراء رغبة في التجديد...ومواصلة الإبداع والعطاء في ساحة الشعر الرحبة"[1].

ويظهر أن هذه الاحكام انطباعية ذوقية في مجملها،خصوصا وأنها تقبل ما لم يقبله العروضيون ، أما رفض حازم لهذا الوزن فلم يعتدّ به عبد الدايم، بحجة أن "الجوهري...أتى بأشكال كثيرة له[لهذا الوزن]،وفي ذلك دلالة على وجود هذا البحر،مهما ندرت أمثلته ،وحازم القرطاجني عاش في القرن السابع الهجري،أي بعد الجوهري بثلاثة قرون ...فرفضه لهذا البحر لا يصبح قاعدة نلتزم بها،لأن الجوهري عالم ثقة ثبت،ومذهبه يعتد به في الإحتجاج والتقعيد"[2]،وهذه هي حججه في رفض الاعتداد برأي القرطاجني في هذا الوزن،لكنه ليس بدعا في موقفه هذا،وقد بينا أن الأخفش نسب هذا البحر إلى القلة،أي إلى قلة ما نظم عليه لدى القدماء خصوصا،وأن الجوهري والتبريزي ذكرا عدم وروده عن العرب، وأن المعري أيضا أشار إلى رفض القدماء المتجزلين لهذا الوزن،وكلها آراء تعضد ما ذهب إليه حازم، وتقف مناوئة لما ذهب إليه صابر،إذا استثنينا كلمة الجوهري أنه" لم يجيء عن العرب فيه بيت صحيح"[3] ،لاحتمالها وجهين:إما أنه يقصد بالصحة:صحة النسبة،أو يقصد بها السلامة من الزحاف،والدليل إذ احتمل وجهين لم يصح أن يكون حجة لأحدهما دون الآخر،إلا بدليل آخر يقويه ، وبهذا يسقط احتجاجه بما جاء به الجوهري،كما أن رفض حازم لما قبله الجوهري ليس معناه بالضرورة أن الأخير ليس ثقة ثبتا كما قد يفهم من كلام عبد الدايم ،ونسأله هنا:ما موقفه من المعري وما قاله؟،هل يشكك فيه؟،إنه متقدم على القرطاجني ،متأخر عن ابن حماد،لكن:ليس التقدم والتأخر هنا بدليل أو حجة إذن.

أما أن يقبل هذا الوزن أو يرفض احتكاما إلى الذوق،فليس لأحد أن يجبر الآخر مهما كان متقدما عليه على أن يأخذ برأيه وذوقه في المسألة،وكثيرة هي الأحكام الذوقية الصادرة عن بعض المحدثين استهجنت إيقاع المضارع ،ومنها ما أظهر رفضه له كوزن شعري عربي أصيل[4]،

---

[1]:م.ن،ص.ن.

[2]:م.ن،ص146 ،147.

[3]:الجوهري،عروض الورقة،ص61.

[4]:يراجع في هذا مواقف كل من:أبو السعود سلامة أبو السعود،الإيقاع في الشعر العربي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،مصر،2002م،ص74:قال عن وزن المضارع إنه "بحر غير موسيقي،ولا تستريح إليه الأذن التي اعتادت موسيقى الشعر العربي وتمرست بها".وكذا:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص54 ،55 ،قال إنه:لا بد من شيوع البحر وكثرة تداوله حتى يعد وزنا شعريا معترفا به في بيئة من البيئات".وكذا:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص170. ،وقد سبق نصه الكامل في هذا.وكذا:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي، ص19 ، 20. وجدير أن نسجل:أن إحصاء حسين أبو النجا لنسب ورود الأوزان في الشعر الجزائري التقليدي تثبت عدم ورود هذا الوزن مع المقتضب والمنسرخ في هذا الشعر.يراجع:حسين أبو النجا،الإيقاع في الشعر الجزائري ، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر ،ديسمبر2003م،من ص69 إلى ص155.

فما الذي يملك عبد الدايم أن يقوله لأصحاب هذ الموقف الذوقي في أغلبه والرافض ضمنيا لهذا الوزن؟.

يبدو أن مناقشة القضية من منطلقات ذوقية سوف لن يؤدي إلى نتيجة يقينية علمية تقنع الجميع، لذا سنحاول أن نناقش حازما أو نوضح موقفه من هذا الوزن بالقياس على آرائه ومواقفه التي مرت بنا في مسائل مغايرة،وفي ضوء منظومته التي اتضح لنا كثير من معالمها،ولنبدأ بالقول :

إن وزن **المضارع** بحسب تجزئته هو ممّا بني على السباعيات المتغايرة التي يتوسط فيها المفرد الوتر بين المتشافعين:

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن ** مرَّتين ،وهو بحر مسدس،وقد مرّ أنه استعمل مربعا،و لم تأت فيه : مفاعيلن إلا مقبوضة أو مكفوفة لما يسمى بالمراقبة،و المراقبة رفضها حازم في وزن آخر هو المقتضب،و كان هذا سببا من أسباب عدوله به عن تجزئة العروضيين [1]، لأنه يرفض التزام الزحافات في الحشو،إذا "إن الزحافات لا تلتزم في غير تنويع الأعاريض و الضروب،وقد لزم ذلك التجزئة التي قدر بها أهل العروض **المقتضب** ووقع ذلك في حشوها فدل على فساد رأيهم"[2]،و في الشأن نفسه قال: " وذلك ليطرد لهم رأيهم الفاسد فيما أثبتوه من التراقب الذي لا يصح و لا يثبت " [3]،و برده لتجزئة المقتضب التي جاء بها أهل العروض،وردّه لبحر **المضارع** ينسجم مع ومنظومته في رفض :المراقبة التي عرفنا أن بحريها هما هذان، لكن،نتساءل : لم حمله رفض المراقبة والتزام الزحاف في الحشو على تغيير تجزئة المقتضب من جهة،ودفع بحر **المضارع** بالكلية من جهة أخرى،خاصة وأنه أقر بقلة المقتضي في شعر العرب ائْتساءً بأقوال كثير من العروضيين فيه،وأن أصل تسمية المضارع يعلله الخليل بأنه ضارع المقتضب [4] أي شابهه وماثله،فلمَ لم يرفضهما جميعا إذن؟.

إن تعليل تسمية المضارع تعليل غامض-كما يرى صلاح يوسف عبد القادر [5]-،وتحليله للتركيب المقطعي لتفعيلات البحرين توصل إلى أنهما"متشابهان/متضارعان في أوجه،ومختلفان في أوجه أخرى[6]،أما أوجه التشابه فأربعة تتمثل في:

"-1- أن كلا البحرين مزدوج التفعيلة

---

[1]: يراجع : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص234 .
[2]: م ، ن ، ص.ن .
[3]: م ، ن ، ص235 .
[4]:ابن رشيق،العمدة،ج1،ص122.
[5]:يراجع:صلاح يوسف عبدالقادر،في العروض والايقاع الشعري،ص107 –ننبه:على غلطه في نسبة قول إن "المضارع لم يجيء عن العرب فيه بيت صحيح" إلى حازم ونظنه:قول الجوهري،أما حازم فقد رفض المضارع جملة واحدة.
[6]:م.ن،ص.ن.

-2- أن كلا منهما لم يرد إلا مجزوءا

-3- يدخل على حشو كل منهما نوعان من الزحاف،ففي المضارع يدخل على(مفاعيلن) إما القبض أو الكف ضرورة،وإن كان الكف هو الشائع،كما يدخل على(مفعولات)في المقتضب إما الخبب أو الطي ضرورة،وإن كان الطي هو الشائع"[1]،ولا يعنينا هنا الشبه الرابع،بل أهم منه وجه الشبه الثالث، وهو الواقع بين مفاعيلن ومفعولاتن،وإذا علمنا أن هذه الأخيرة رفضها جازم في نظامه،مؤكدا أن الوتد المفروق لا يقع في نهايات الأجزاء ،شأنه شأن السبب الثقيل،فإن(مفاعيلن)التي أكثر ما ترد مكفوفة تصير مختتمة بمتحرك،وبما هو في تقدير الوتد المفروق،وهذا في نظام القرطاجني مرفوض ، وقد توصل إلى هذا صلاح يوسف،إذ بدا له "أن الخلل في التكوين الإيقاعي لبحر المضارع يكمن في حشوه،وهذا التغيير الثابت أو شبه الثابت،والذي ينهي التفعيلة بمتحرك،لا ينسجم مع طبيعة الصوت العربي عامة،...وهذا ما يتجافى مع طبيعة الأذن الموسيقية العربية،وهو في هذا يشبه المنسرح في تفعيلة حشوه:"مفعلات"[2].

وقد رأينا أن تجزئة حازم **للمنسرح** لا تظهر فيها هذه التفعيلة، مما يعضد هذا التفسير لرفضه بحر **المضارع**.

الراجح إذن بعد هذا- أن رفض هذا الوزن راجع إلى عدم انسجامه مع القوانين العامة لتركيب الأجزاء والبحور، **أولا:** لالتزام الزحاف في حشوه،والزحاف لا يلتزم إلا في تنويع الأعاريض والضروب.

ثانيا:أن تفعيلته الأولى غالبا ما تختتم بعد الكف بمتحرك،وكذلك الجزء الثاني في بعض الأحيان، والأجزاء لا تختتم بمتحرك،إلا إذا تحقق بمزاحفتها تناسب ما،وقد أشار غير واحد إلى ما في المضارع من **نشاز** على هذا البناء،أما عدم رفضه للمقتضب والمنسرح اللذين يحصل فيهما مثل هذا،فلأنه تمكّن من أن يحقق فيهما –حسب رأيه- ما دعاه:

التجزئة المتناسبة اللائقة[3]،أما **المضارع** فليس بالإمكان العدول به إلى قسمة وتجزئة متناسبة، تصلح بديلا عن تشكيلته **النشاز المتنافرة** التي يؤدي التزام المراقبة فيها غالبا إلى وقوع ما يشبه"الأوتاد المفروقه في نهايات الأجزاء التي في مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس ،فيكون وقوع حركات

---

[1]:م.ن،ص108.

[2]:م.ن،ص109.

[3]:يراجع:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص232.

هناك غير ملائم للنفوس،وثقيلا عليها"[1]،لذلك وجب رفض هذه البنيةالمنافية لأبنية العرب وطباعهم وأذواقهم.

وبعُد، وإذ قد تبين هذا،وتبين ما قاله جلُّ العروضيين والباحثين:القدماء والمحدثين عن هذا البحر: من قلة استعمال العرب له،ورفض القدماء المجيدين له،واستثقال كثير من الآذان والأذواق لموسيقاه ونغمه لما فيها من التنافر والثقل والنشاز،يمكننا أن نلتمس الرفض القرطاجني العنيف لهذا الوزن، ووصفه **بالانحطاط والسخف** وجها وتعليلا،و لم لا قبولا وتأييدا،على الأقل ي ضوء رؤيته، وانسجاما مع منظومته ونهجه في التعقيد والتقنين،والقبول والرد،المرتبطين"بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان،في ضوء فكرة الانتظام في الزمن،والتناسب في السمع"[2]والبعد عن الثقل والتنافر.

نحرص قبل ذكر تصنيف آخر يقترحه حازم للبحور،على أن نلخص معه جملة ما مضى فيما دعاه:"**الأنحاء الخمسة التي وضعت عليها العرب أبنية أوزانها** "[3]،والطرق التي سلكتها في ذلك، مع ذكر كل نحو وما بني عليه من الأوزان كالآتي:

1 - **الوضع الذي تتسق فيه المتماثلات :**نحو:المتقارب والكامل والرجز والهزج والرمل والوافر والخبب واللاحق.

2 - الوضع الذي تتداخل فيه المتضارعات نحو:الطويل والبسيط والمديد والمقتضب.

3 - الوضع الذي يتقدم فيه المتشافعان على المفرد وبحره:السريع.

4 - الوضع الذي يتوسط فيه المفرد بين المتشافعين،نحو الخفيف.

5 -الوضع الذي تتسق فيه المتضارعات من الأجزاء نسق انحدار نحو:المنسرح والمجتث،وعلى ما يناسب من الوضعين الباقيين وهما: أ- تقديم المفرد على المتشافعين نحو: الدبيتي ، وشرطه أن يكون المفرد أثقل من الجزء المشفوع،لتحقيق النقلة من الأثقل إلى الأخف على الوجه الملائم.

ب- نسق المتضارعات نسق ارتقاء،أي الانتقال فيها من الأخف إلى الأثقل صُعدا [4]،ولم يجيء عن العرب كما قدمنا بهذا الوضع وزن الطويل،وإنما تبنى عليه مقصرات الاوزان ومجزوءاتها،ويكون ذلك مقبولا فيها،أي أنه ليس أصلا للبناء،والوضع (أ)يتفرع عن البناء من شفع ووتر،والوضع **(ب)** تفرع عن الوضع الذي تنسق فيه المتضارعات،ولم يوردهما على أنهما وضع سادس وسابع،ربما لأنهما

---

[1]:م.ن،ص230.
[2]:جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص188.
[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص248.
[4]:يراجع:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص248.

مما لم تُبن عليه أصول الأوزان العربية،"فإذا وضعت مقادير من المسموعات مؤلفة من الأجزاء المتقدمة الذكر على[هذه] **الأنحاء الخمسة**...وربعت الخماسيات،في نسق المتماثلات في الشطر الموزون،وثُلثت السباعيات فيه،وثنيت **الثمانيات والتساعيات** في ذلك،وربعت المتداخلات من الخماسيات والسباعيات وثلثت الواقعة بتشافع وإفراد،وكذلك المتضارعات أي عدد كانت،كان ذلك مسموعا متناسبا من شأن النفس أن تستطيبه" [1]وتستريح إلى انتظامه،"ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة"[2]،من الاختلال بانبثاث السواكن في أثناء متحركاته وتعاقبها معها.

وبحسب ما تبنى عليه الأوزان من المتحركات والسواكن، أي من الأرجل(الأسباب والأوتاد) يصنفها حازم تصنيفا آخر كالآتي[3]:

1- ما بني على الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة من الاعاريض وهي:الطويل والبسيط والمديد والمتقارب والرجز والهزج والرمل،والسريع والمنسرح واللاحق والدبيتي،وهذا دليل على صحة ما أثبتناه معه من قبل وهو بناء العرب أكثر أوزانها وأجزائها على أكثر الأرجل خفة وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة.

2- ما بني من الأسباب الثقيلة والخفيفة والأوتاد المجموعة: الوافر والكامل.

3- ما بني من الأسباب الثقيلة والأوتاد المجموعة والمفروقة:الخبب والأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة لا تجتمع إلا في ما فوق السباعي من الأجزاء.

4- ما بني من الأسباب الثقيلة والخفيفة والأوتاد المجموعة والمفروقة :بحر المقتضب،ويبدو أنه يعتبر (فاعلن) في هذا البحر مركبة من وتد مفروق وسبب خفيف.

5- مابني من الاسباب الخفيفة والاوتاد المجموعة والمفروقة،والمضاعفة :الضرب الأول من المجتث.

ويتراءى أن استيفاء عدة البحور السبعة عشر التي أثبتها يقتضي استدراك قسم سادس أغلفة وهو:

6- ما بني من الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة والمفروقة:وهو الخفيف ،لأنه لا يمكن إدراجه ضمن أيّ من المجموعات الخمس السابقة،ومادام في هذه المجموعات ما ضم بحرا واحدا،فلا حرج في إدراجه ضمن مجموعة مستقلة.

---

[1]:م.ن،ص249.
[2]:م.ن،ص.ن.
[3]:يراجع:م.ن،ص237.،وفي المجموعات بحور لم يذكرها،اقتضى نوع بنائها أن نذكرها نحن كل في المجموعة اللائقة به.

ومهما تكن تصنيفات هذه الأوزان وضروب تركيباتها،فإن عدّتها عند حازم: **سبعة عشر وزنا** ، نسب منها إلى العرب على وجه اليقين أربة عشر بحرا،وبحرا على وجه الشك، وبحرين آخرين ليس يثبت وضعهما على العرب يقين،وإن كان أشار إلى أن أحدهما وهو ماسماه اللاحق:لا يبعد أن يكون من وضع العرب لما فيه من تناسب وقوة نغمية،وغنى إيقاعي يشبه ما في بحورها الأخرى [1]،بعكس التنافر والسّخف الذي رأى أن **المضارع** يشتمل عليهما،لذا نزّه العرب عن أن يكون هذا البحر من نتاجها، والملاحظ أنه عدل بأوزان كثيرة عن التجزئة المعهودة لأشطارها وخالف العروضيين في تقديرها،وهذا مل سنناقشه فيما هو آتٍ من قضايا.

3-2-2- قضايا تركيبات البحور:

سنناقش الآن تجزئة حازم لبعض البحور التي خالف فيها التجزئة المعهودة لدى غيره من العروضيين القدماء والمحدثين ،دون أن نعرض للبحور الأخرى التي تبع فيها تقديره وتصورهم لها ولأجزائها المكوِّنة

1-قضية المقتضب:قدّره القرطاجني كما رأينا،بأن أصل بناء شطره:فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن** مرّتين ،مركب من خماسيين وسباعيين،إلا أنه استعمل منصوفا،وعلة ذلك عنده:أنه"ثقل لكثرة الاوتاد فيه والأسباب الثقيلة،وتكرّر الفاصلة ووقوعها في النهايات" [2]،وقانون بناء المطولات-كما عرضنا له- يقتضي أن لا يوضع الثقيل في النهاية،فيكون من بناء الكثير على القليل، والعكس أحسن، إلا في لبحور القصار كحال المقتضب،وهذا تعليل مستحسن للنَّصف في هذا البحر لدى الاستعمال.

أما التجزئة المعهودة التي نجدها في كتب العروض،فتقديرها بخلف هذا تماما:"فأصله:مفعولات مستفعلن مستفعلن:مرّتين،إلا أنه استعمل مجزوءا مطويّ *العروض والضرب" [3]،أي على صورة:(مَفعلات مُستعل)،ومعلوم أن القرطاجني يرفض"مفعولات"بين أجزائه-لما تقدم-،ويرفض التزام الزحافات في الحشو،"وقد لزم ذلك التجزءة التي قدّر بها أهل العروض المقتضب،ووقع ذلك في حشوها، فدلّ على فساد رأيهم" [4]،واضمحلال تجزئتهم.

---

[1]:يراجع:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص256.
[2] :م.ن،ص234.
[3]:الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،ص.152
[4]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص234.

[1]:الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،ص152.
[4]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص234.

ويعضد الدليلين السابقين دليل موسيقي ،هو أن العروضيين بزحافاتهم التي قبلوها في هذين البحر يلزمهم أن يقابلوا بـــ (فعولات //./.) (فاعلاتن/.//./.) على أنها من وضع التماثل حيث كان هذان الجزآن قد وضعا في صدر الشطر الأول،وصدر الشطر الثاني على أن يتساوقا في الزمان،ويتساويا في الترتيب"[1]،وذلك بعد خبن مفعولات الأولى،بمراقبة الفاء الواوَ،فصار :مفاعيلُ وينقل إلى فعولاتُ،وبعد طي مفعولاتُ في صدر الشطر الثاني،فتصير فاعلاتُ[2].

والحق في رأي صاحب السراج ،وهو المطلع على بعض أسرار الموسيقى،أنه قد وضّح في هذه الصناعة أن"فعولاتُ مضاد لفاعلاتُ،كما أن فعولن مضاد لفاعلن،... حيث كان أحدهما مفتتحا بمتحرك بعده ساكن،وختتما بساكن بعد متحركين"[3]، وهو الجزء فاعلن الممثل به،"وكان الآخر مفتتحا بمتحركين بعدهما ساكن ومختتما بمتحرك بعده ساكن"[4]،يقصد فعولن،وفعولات كذلك مفتتح بمتحركين بعدهما ساكن،ومختتم بمتحرك بعد ساكن،وفاعلات مفتتح ومختتم بمتحرك بعد ساكن،فكانا لذلك متضادين.

ولهذا يتساءل القرطاجني قائلا :"...كيف يوضع المتضادان وضع المتماثلين في ترتيب يقصد به تناسب المسموع،والتنظير بين الأجزاء المتماثلة في الوضع،وأن يُجعل عمود اللحن" [5]الذي يقام عليه النغم والكلام المستطاب الموزون؟.

كل هذا بصرف العناية عن كونهما جزأين ينتهيان بمتحرك جميعا،والعروضيون يستشهدون بمثل هذه البنية المتنافرة المتضادة بقول القائل:

"أتانا مبسرنا *** بالبيان والنذر"[6]

وهذا الشاهد أولا: من شعر ما بعد البعثة والإسلام،لأن المعنى فيه ظاهر،ثم إنه بنص قول القرطاجني: مما "وضعه أو غيّره العروضيون أو الرواة من الأبيات التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين الموسيقية،والأذواق الصحيحة في هذا الوزن وغيره" [7]،والصحيح في هذا البيت أن يكون في رأي حازم :"جا[ء]نا مبشرنا ** بالبيان والنذُر"[1] فيقابل:

---

[1]:م.ن،ص.ن.

[2]:يراجع:الخطيب التبريزي،الوافي،ص154 وغيره.

[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص235،234.

[4]:م.ن،ص235.

*:الطي- كما تشير كتب العروض-حذف الرابع الساكن من الجزء،فمستفعلن مثلا:تصبح:مستعلن وتنتقل إلى:مفتعلن، ومفعولات تصبح مفعلات،فتنقل إلى:فاعلات.- يراجع:مصطفى بو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص46.

[5]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص235.

[6]:الخطيب التبريزي،الوافي،ص154،وغيره كـ:محمد المحلي،شفاء الغليل،ص236.

[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص.235

[4]:م.ن،ص.ن.

فاعلن مفاعلتن** فاعلن مفاعلتن: سالما صحيحا منصوفا وجوبا،وليس بصورة ما غيَّره العروضيون "ليطّرد لهم رأيهم الفاسد في ما أثبتوه من التراقب الذي لا يصح ولا يثبت،إذ قد ظهر اضمحلاله في هذا الوزن،واضمحلال التجزئة التي توجد فيها الأسباب مهيأة لإمكان وقوع ذلك [التراقب أو المراقبة] فيها،لو لا أنه شيء لا معنى له إلا إفساد الوزن ،والإخلال بوضعه،والخروج به عن الوضع الملائم إلى الوضع المنافر بالجملة"[2]،في حين أن تجزئة كل وزن ينبغي أن تقدر بما يضمن التناسب والتناغم،وملاءمة الذوق السليم والقانون العام في ذلك.

إن هذه الأدلة- المتعلق بعضها بقوانين العروض كرفض التزام الزحاف والمراقبة في الحشو، ورفض الأجزاء المنتهية بمتحرك،وبوتد مفروق، والمتعلق بعضها الآخر بقوانين صناعة الموسيقى وبالذوق السليم :كاستكراه مناظرة الجزء بمضاده،وبناء الوزن بناء غير موسيقي،يتنافر وينافر النفس ولا ينسجم معها، كل هذا حمل صاحب المنهاج على أن يغير تجزئة بحر المقتضب،وبحور أخرى سنعرض لها بعدُ، وقد أبدى أحمد فوزي الهيب أحد الدارسين المعاصرين ما يشبه الرفض لهذه التجزئة ميلا مع الخليليين وتجزئتهم المعهودة، وحجته "أن هذا البيت السابق[الذي أشار إلى تحريفه]ليس الوحيد الذي نجد فيه المراقبة واختلاف التفعيلتين الأوليين في الصدر والعجُز،بل إن هناك غيره مثل البيتين اللذين استشهد بهما المعري، وهما:

لعمري لقد كذب الزْ (م) زَاعمـــون ما زعموا

ثم: يقــــــــولون ما قتلوا ** وهــــم يد فنوهُمُ"[3]

ولا يمكن أن نجزم بأن القرطاجني لم يكن يعرف هذين البيتين،ويترجح أنه يعتقد أنهما وأمثالهما مما وضعه العروضيون أو الرواة، ليثبتوا ما ذهبوا إليه من تجزئة هذا البحر وغيره،كما قد صرح قبل هذا بقوله :"ينبغي أن لا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات"[4]،أما البيت الذي ذكره، فإنه أُورِد على سبيل المثال:لذكره كلمة ''نحو'' أي ''مثل''،وربما استشعر أحدنا ما في بيتي أبي العلاء من السذاجة في الإيقاع،والركاكة في المعنى،والنثرية الطاغية،مما يشي بأنهما صناعة

---

[5]:م.ن،ص.ن.

* :الهمزة بين معقوفتين ساقطة من متن الكتاب،وبإضافتها يستقيم الوزن ومقصود المؤلف،ولعله خطأ من النساخ،وشبيهه كثير:في مثل قوله:"فهذا ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه"والكلام لا يستقيم إلا إذا أدخلنا لام التعليل بعد الفاء فتصبح"فلهذا"وإلا بقي التعبير ركيكا.راجع:ص235،ولم ينبه عليه المحقق!.

[1]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر،ص26.

[4]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص235.

عروضية، وقد نفترض أنهما بيتان من قديم الشعر وأوائل الكلام الموزون،قبل أن يستقر هذا الوزن وغيره ،ويكتمل على صورته المقبولة المتطورة،إذا أخضعنا هذه الأوزان لسنة التطور والترقي.

أمّا ما ذكره فوزي من عدم إشارة حازم إلى ما ذكره المعري من أن"المقتضب...في العدة أربعة وعشرون حرفا لا يزيد ولا ينقص بزحاف ولاخرم،وليس في الأوزان وزن يلزم طريقة واحدة فلا ينقص منه شيء غيره"[1]،فقد عدّه أمرا "يسهّل موضوع المراقبة ويجعلها مقبولة،ولا شك [في]أن الخليل كان منتبها لذلك وهو العالم بالموسيقى والرياضيات"[2]،لكنا لا نعدّه أمرا يجبر حازما على العدول عن تجزئته إلى تجزئة الخليليين،خصوصا وأن قسمته تراعي تمام المراعاة عدد أحرف البحر المستعمل عند غيره وليس الأصلي، يقول حركات عن مقتضب القرطاجني :"ولو قارناه بالوزن الخليلي لهذا البحر بعد التجزيء (مفعولات مستفعلن ** // //)لرأينا أن هناك اختلافا في عدد الحروف،ولكن الشعراء استعملوا هذا البحر بحذف الرابع من التفعيلة الأولى،والثاني من الثانية،أصبح(مفعلات مفتعل ** // //) ، مما يرينا أن وزن حازم صالح"[3]، بل إن تجزئته ذكية وأكثر مراعاة لنظام الخليل نفسه،ولقوانين التناسب والتناغم، باستخدام جزأين مقبولين معتمدين في أوزان أخرى:هما:فاعلن ومفاعلتن،مع أننا لانغفل الإشارة إلى أن،(فاع لن) قد تكون في اعتبار القرطاجني مفروقة الوتد حسب تصنيفه السابق للأوزان بحسب الأرجل فيها،وذلك ليتأكد أن التفعيلات أو الأجزاء التي تشكل الأوزان عادة إذا اجتمعت في وزن واحد تكون متناسبة أو متضارعة،كأن يكون الوتد فيها جميعا أولا أو وسطا أو غاية،وهذا ما يحققه فرق الوتد في :(فاعلن) في مقتضب حازم،وإن كان إبقاؤها على الوتد المجموع يحقق التضارع،ويكون الحيزان المتضارعان متواليين وذلك مستحسن.

أما من جهة الزحاف والعلة،فقد عُلم من كلام المعري السابق أن هذا الوزن لا ينقص ولا يزيد أي لا يتعرض لزحاف أو علة مطلقا،لكن- رغم هذا- نؤكد على أن قسمة حازم تقتضي فرق وتد:(فاع لن)في هذا الوزن،وإلا أُلحق بما بني على الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة،إذا افترضنا أن خطأه متأتٍّ من مجاراته لتجزئة الخليليين سهوا منه،وهذا احتمال وارد أيضا.

2- قضية المنسرح: إن هذا البحر عند الخليليين أو عند غير القرطاجني "هو على ستة أجزاء: مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين،وله ثلاثة أعاريض،وثلاثة أضرب" [4]،وبعبارة الجوهري،إن ما يسميه الخليل المنسرح ناتج عن"تفريق الوتد في مسدسه[الرجز]فيصير(مستفعْلُن) بتقديم النون على

[1]:أبو العلاء المعري،الفصول والغايات،ص87.

[2]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر،ص26 ،27.

[3]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص304.

[4]:الخطيب التبريزي،الوافي،ص133، وينظر أيضا:الزمخشري،القسطاس،ص48.

اللام، فينقل إلى(مفعولات)"[1]على التجزئة المعهودة فيه،ويكون بها مبنيا على أجزاء سباعية متغايرة، توسَّط فيها الوترُ المتشافعين،لكن في هذه التجزئة جزء نبذه حازم،واضطر معه الجوهري إلى أن يسوق صورة هذا الوزن بعبارة توحي بتبرّمه به فنسبه إلى الخليل، هذا الجزء هو: **مفعولات**،وقصد تَوَقِّيه،عدل مؤلف المنهاج عن هذه القسمة، ليجعله كما رأينا:مبنيا من تساعي وسباعي وخماسي:

مستفعلاتن مس تفع لن فاعلن ** **مستفعلاتن مس تفع لن فاعلن** ،وهذا يطابق تماما تجزئة الخليليين،إذا فرقنا الوتد في تجزئة القرطاجني في الجزء:(مس تفع لن)حتى نكون في مأمن من قضية الزحافات والعلل،مع أننا لا نخفي إعجابنا بتجزئته المتناغمة تناغما تنازليا من أعظم جزء إلى أدنى جزء، ويعضدنا في قبولها قول حركات"ولو قارنا هذا الوزن [منسرح حازم]بالوزن الخليلي...لرأينا أن التقابل بين الوزنين تام،إذا قابلنا المتحرك بالمتحرك،والساكن بالساكن،ودراسة تأديات المنسرح أرتنا أن تجزئة حازم مقبولة"[2]،حتى ولو لم نفرق الوتد في مستفعلن.

والتضارع بين مستفعلن وفاعلن بذلك يبقى متحققا وممتازا،رغم أن في هذه التجزئة ما لا ينسجم مع ما قرره حركات من قبل من أن الجزأين لا يتجاوران في الوزن إلا إذا كان الوتد منهما أو منها في رتبة واحدة،لكن حسبنا أن شرط حازم متحقق وهو التضارع ونسق الانحدار في الأجزاء،وقد قبل إبراهيم أنيس[*]،واحتفل بهذه التجزئة وأقر تفعيلة **مستفعلاتن** ضمن خياراته،ولعله أخذها عن المنهاج إلا أنه لم يشر إلى ذلك و لم يعترف به [3]،كما ألمع أحمد فوزي إلى أن تجزئة حازم صحيحة "إذا كانت التفعيلات سالمة جميعها،ولكننا نعلم أن سلامتها جميعها في قصيدة واحدة افتراض بعيد،وبخاصة في المنسرح"[4]،ولكن مقارنته للزحافات عند الخليل في هذا البحر مع ما يقابلها عند القرطاجني،كانت مقتضبة خاطفة فيما بدا لنا،كما أنه قال:إن للمنسرح عند العروضيين ضربان[5]،بينما رأيناهم يثبتون أكثر من ذلك في الغالب[6].

لذلك تجشمْنا مقارنة لعلها أن تكون أشمل وأدق وأوفق،ولْنضع ما يلحق منهوك المنسرح من الزحافات والعلل جانبا، والمنهوك ما حذف منه ثلثاه أي يبقى المنسرح على جزأين بتجزئة

---

[1]:الجوهري،عروض الورقة،ص48.

[2]:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص303، 304.

[*]:أشار حركات عند حديثه عن إبراهيم أنيس ومشروعه إلى أن تجزئة المنسرح بتلك الصورة يستعملها حتى المستشرقون دون أن ينبهوا على صاحبها وهو حازم،كما ذكر أن المنسرح بتجزئته المعهودة ناب عن السمع،وظن أن له تأدية منسجمة أضعناها،يراجع:مصطفى حركات،نظرية الوزن،ص322، 163.

[3]:يراجع:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص141، 142.

[4]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني،وأوزان الشعر العربي ،ص28.

[5]:يراجع:م.ن،ص.ن.

[6]:نشير مثلا إلى: عبد الرحمان تبرماسين،العروض وإيقاع الشعر العربي،ص68، وكذا:أبو السعود سلامة،الإيقاع في الشعر العربي،ص66، و:ناصر لوحيشي،الميسر في العروض والقافية،ص114، 115.

الخليليين(مستفعلن مفعولات)[1]،ويدخله حينها:(**الوقف والكسف**)،وهذا لأن حازما ينكر وجود النهك وذلك في قوله:"وقد خصوا الرجز بأن أبقوا مشطوره على ثلاثة أركان،وهو أقل ما تُقَوَّم منه الأشكال"[2]، أي ليس هناك عنده أقل من المشطورات،ونقارن زحافاته وعلله كالآتي[3]:

الزحاف عند الخليليين	مقابله في تجزئة حازم
-أ- يجوز خبن:مستفعلن الثانية،فتصبح العروض(متفعلن) ولا يجوز خبن مستفعلن الرابعة أي الضرب	-أ- حذف السابع من مستفعلن في الحشو،ويقبل بهذا على اعتبار(مستفع لن)ذات وتد مفروق كما ذكرنا،فيصبح:كفّا في الحشو جائزا،ولا معنى لعدم جوازه في مستفعلن الثانية لأنها حشو.
-ب- يجوز طي(مستفعلن)في العروض،فتصبح:(مستعلن) شريطة أن لا يجتمع مع الخبن في نفس التفعيلة،ويجب طي الضرب(مستفعلن)في العروض الأولى.	-ب-خبن فاعلن في العروض،فتصبح:(فعلن)وقال عنه حازم:إنه أحسن،أما التراقب بين الطي والخبن فلا يحصل في تجزئته لأنه لا يجيزه،فالطي عندهم:خبن عنده،والخبن عندهم كف عنده،في جزأين متغايرين،أما وجوب طي ضرب العروض الأولى فقال عنه إنه ملتزم وهو الخبن عنده،وهذا اتفاق.
-ج- طي مفعولات فتصبح:مَفعُلات(وهذه الزحافات شائعة جدا في حشو المنسرح:خبن مستفعلن وطيها وطي مفعولات).	-ج- خبن مستفع لن فتصبح:متفع لن ولا ضير في هذا . يقابل (كف مستفع لن وخبن فاعلن وخبن مستفعلن).
-د-خبل(مستفعلن):أي اجتماع الخبن والطي، فتصبح: (متعلن).	-د-أي:كف(مستفع لن)وخبن(فاعلن).
-هـ-خبن(مفعولات)أي حذف ثانيها الساكن فتصيح:(معولات).	-هـ- حذف التاسع من(مستفعلاتن)فتبقى(مستفعلات).
-و- خبل(مفعولات)فيصبح(معلات).	-و- حذف التاسع الساكن

[1]:يراجع:مصطفى بو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص156.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص257.
[3]:مادة:الزحاف عند الخليليين:تراجع في:مصطفى بو شوارب،علم العروض وتطبيقاته،صفحات:149 ،150، 151.

من(مستفعلاتن)،وخبن (مستفع لن)بعدها.

(وهذه الوحافات نادرة جدا في حشو المنسرح).

(في:د:يحصل لنا توالي خمس متحركات،وهو قبيح جدا،وفي:(هـــ و)يحصل جزء مختتم بمتحرك،وهذا لا ينسجم مع رؤية حازم.

-ز- يجوز قطع(مستفعلن) في الضرب،أي حذف ساكن وتدها وتسكين ماقبله،فتصبح:(مستفعلْ).

-ز- قطع:فاعلن في الضرب،فتصبح:فاعلْ،فلا فرق ،وإن كان حازم لم يقل بجوازه أو عدمه،إلا أنه لا مانع من جوازه حسب تصوراته.

-ح-الحذذ:وهو حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة،ويكون في عروض وضرب العروض الثانية للمنسرح،فتتحول(مستفعلن)إلى(مستف).

-ح-حذف الوتد المجموع من(فاعلن) فيبقى(فا)،ويبدو أنه لا ضير في إجازته،لكن حازما لم يقل في هذا شيئا.

– **تعليق** : من خلال هذا الاستعراض،يتجلى لنا أن ليس هناك فرق كبير بين تجزئة حازم للمنسرح وتجزئة الخليليين له، بالنظر إلى مواطن الزحافات والعلل،وليس هناك نبوّ كبير بينهما في ذلك، إلا في بعض الزحافات النادرة قليلة الوقوع:ككف(مستفع لن)،وحذف التاسع من(مستفعلاتن)،ويمكن التغاضي عنها إذ كانت من الندرةكذلك ،كما يؤكد لنا الجدول: أن(مستفع لن) الثانية لدى اقرطاجني مفروقةُ الوتد،ويؤكد صحة تقسيمه السابق للبحور بحسب ما فيها من الأرجل.

ويحملنا الجدول مجددا على قبول تجزئة حازم للمنسرح،لاحتمالها ضروب مايستحسن فيها من الزحافات والعلل دون اضطراب في تصوراته ومنظومته،على أننا لا نقوّل الرجل ما لم يقله،إذ إنه لم يركز على ذكر الأعاريض والضروب لهذا البحر،بل بناء على بعض إشاراته وقوانينه التي عرفنا كثيرا منها ، جاءت مقولتنا هذه.

بقي اضطراب واحد يحصل بين التجزئتين،على ما ذكره الهيب من أنه في "الوقت الذي يجيز فيه حازم طي التفعيلة الثانية وهي عنده(مستفع لن)[مفروقة الوتد] أي حذف ساكنها الرابع الذي يقابل عند الخليليين ساكن الوتد المفروق في التفعيلة الثانية(مفعولات)،وهو غير جائز الحذف عندهم"[1]،وبالعودة إلى الجدول نتبين أن طي(مفعولات)مقبول :(مفعلات)،ويقابل الخبن في مستفع لن لدى القرطاجني وهو جائز أيضا كما مرّ،أما العكس الذي ذهب إليه فوزي وهو طي مستفع لن لدى حازم، فلم أهتد إليه لدى هذا الأخير،و لم أقف على تصريحه بذلك،خصوصا وأن فوزي لم يشر إلى

[1]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي،ص28.

مصدر هذه المعلومة،وهي:إجازة حازم طي مستفع لن في المنسرح،ثم إنه قد تبين أنها مفروقة الوتد،فكيف يجيز القرطاجني دخول الزحاف(الطي)على ساكن الوتد المفروق؟، وهذه نقطة لم يظهر فيها الخلاف مع الخليليين وقوانينهم في الزحاف،أم إن فوزي قد أخطأ،كما أخطأ في قوله:"وبالإضافة إلى ذلك، أجاز حازم مجيء الضرب على أصله،وإن قال:''إن خُبن أفضل''وهو ما لا يجوز عند الخليليين"[1] ،وعبارة حازم صريحة في خلاف هذا تماما،فقد قال وهو يذكر الوزن المبني على خماسي وسباعي وتساعي:"والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية،وهذا الوزن هو المنسرح" [2] أي أن الخبن في الضرب واجب،فهو بذلك غير جار على أصله.

أما قوله:"وإن خبن أفضل" فإنه يقصد العروض لا الضرب،ونص حازم بحرفه"والخبن في فاعلن في العروض أحسن"[3]،ومادام الهيب قد نقل بالمعنى،فلا يبعد أن يكون قد سبق إلى وهمه كلام حازم عن **الدبيتي** الذي تحروا فيه أن يكون الجزء الموالي أخف مما قبله بطي مستفعلن الأخيرة في العروض لتصبح(مفتعلن)[4]،ويدل على هذا الوهم،قول حازم بعد هذا البحر:"وقد يجيء الجزء الأخير أيضا على مستفعلن وهو الأصل ولكن في الأقل"[5]،وهذا يتطابق تماما مع الفكرة التي عبر عنها فوزي سابقا، ونسبها إلى المنسرح،وليست كذلك كما قد ظهر لنا،مما يجعلنا نستمسك بتجزئة حازم على أنها متناسبة صحيحة،لا تنخرم ولا تضطرب معها قوانين التناسب والزحافات والعلل.

3- قضية السريع: إن تجزئة هذا البحر لدى الخليليين،وبعبارة أع:لدى جمهرة العروضيين،تقوم على السباعيات المتغايرة من شفع ووتر يتأخر عنهما:مستفعلن مستفعلن مفعولات مرّتين [6]، وهذا- طبعا- مغاير لتجزئة حازم التي رأينا،وهي:مستفعلن مستفعلن فاعلانْ مرّتين، في نسق انحدار من السباعيين إلى السداسي،وهذه - حسب قوله- "تجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغية...ودعوى العروضيين أنه مأخوذ من دائرة المنسرح باطلة" [7]،إذ قد رأينا تغييره تجزئة هذا الأخير، و**السريع** التام كما يعبر العروضيون على لسان أحدهم"لم ترد تفعيلة العروض،وتفعيلة الضرب[فيه]صحيحتين،بل لابد من دخول الزحاف عليهما"[8]وعلة ذلك عنده أن "الذائقة العربية ترى

---

[1]:م.ن،ص.ن.
[2]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص242.
[3]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص242.
[4]:يراجع:حازم القطاجني،المصدر السابق،ص241.
[5]:م.ن،ص242.
[6]:نحيل هنا مثلا على:الزمخشري،القسطاس،ص48،وكذا:الخطيب التبريزي،الوافي،ص125.
[7]: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص236.
[8]:صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والايقاع الشعري،ص93،وإلى هذا ذهب أمثال:مصطفى بوشوارب ،و كذا إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر،ص54.

في الوقوف على المتحرك نشازا صوتيا في الكلام العادي،فما بالنا إذا كان الكلام شعرا يحسن إيقاعيا التوقف فيه على ساكن"[1]،وبذلك يثبتون أن عروضه الأولى والأشهر في الشعر العربي القديم هي المكشوفة أو المكسوفة المطوية:محذوفة السابع المتحرك،فتتحول مفعولات إلى مفعولا،وبالطي تصبح مَفعُلاَ فتنتقل إلى:(فاعلن)[2]،وهذا هو الشكل الأول في الاستعمال مع الضرب المطوي الموقوف:(مَفعُلاَت)[3] فينقل إلى:(فاعلانْ)،والملاحظ أن الطي والوقف في عروضه وضربه يعود بنا إلى تجزئة حازم السابقة،و نجد تبرير عدوله عن تقدير غيره في هذا الوزن - من خلال ما سبق- أنه:

1- ردّ الجزء:مفعولاتُ لأنه مختتم بوتد مفروق.

2- أن تجزئتهم ينتج عنها التزام الزحاف في الحشو ، وهو:طيٌّ (مفعولات)،وهذا لا مبرر له عنده ، ولا داعي إليه إلا إفساد الوزن والذهاب ببهائه وتناسبه.

ولعل العلة الأولى أيضا ،هي ما حمل الجوهري قبله على رد هذا الوزن بالجملة،واكتفى بنسبة تسميته:السريع إلى الخليل،وعدّه مسدسا آخر للبسيط الذي لا زحاف فيه:في قول القائل:

هاج الهوى رسم بذات الغضا *** مستعجم مخلــولق محْــوِلِ

وقد نقص منه:فاعلن الأولى والثالثة[4]،ولا يستبعد أن يكون حازم استوحى موقفه من كلام الجوهري، الجوهري، خصوصا وأنهما يشتركان في رد الجزء (مفعولات)،ثم إنهما يحاولان الاكتفاء بما قالت عليه العرب ونظمت فيه شعرها،لكن التجزئة الأصلية عند القرطاجني وهي:

مستفعلن مستفعلن فاعلان:تثير التساؤل عن سرّ بناء جزء العروض والضرب على الوتد المجموع المتضاعف، أي على الجزء السداسي،وهذه صورة البحر عند دخول علة التذييل وهي إضافة ساكن على ما آخره وتد مجموع[5]،وهو هنا فاعلن يصبح:فاعلانْ،وهذا ما نفاه من قبل بقوله،إن فاعلانْ جزء جزء ليس " بمحذوف من غيره ولا مغير من سواه،وإنما هو مركب من سبب خفيف ووتد مجموع متضاعف"[6]، وشاهده على هذا الوزن بهذه الصورة:

"ماهاج حسان ربوع المغاني ** ومظعن الحي ومبنى الخيامْ"[7]

---

[1]:م.ن،ص93، 94.
[2]:يراجع:محمد المحلي ،شفاء الغليل ،ص240 ،241.ومثلا :مصطفى بوشوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص184.
[3]:يراجع:م.ن،ص240،وكذا :صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر،ص132، 133.
[4]:يراجع:الجوهري،عروض الورقة،ص23، 24.
[5]:يراجع:ناصر لوحيشي،الميسر في العروض والقافية،ص59.
[6]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص236.
[7]:م.ن،ص.ن.

رغم أن رواية المنهاج لا تصلح شاهدا لذلك ،إلا بالعودة إلى ما أثبته محققه بلفظ:ربوع المقا مْ[1]
وبتسكين ميم: الخيامْ،ليحصل التصريع،ثم إن الإشارة قد سبقت إلى أن:الوتد المجموع المتضاعف والسبب المتوالي مما يلتقي فيه ساكنان ،فلا يقعان إلا في نهايات الأعاريض والضروب المصرعة[2]،أما في باقي الأعاريض من أبيات القصيدة فلا يكون ذلك إلا أن تكون كل الأبيات مصرعة،وهذا مستبعد ، ومادام في أوزان الشعر العربي ما حالته كحالة السريع عند حازم،لا يرد في الاستعمال بصورته الأصلية إلا بالتصريع:كالطويل والبسيط على قلة أو شذوذا [3] مع قلة الشواهد، فإن هذا يمنح تجزئة القرطاجني قبولا ما ،إذا أضيف إليه أنها تتحاشى الجزء المختوم بوتد مفروق،وتتحاشى التزام الزحاف في غير تنويع الأعاريض والضروب،ولا تحدث خللا في نظام الزحافات والعلل ،وهذا هو الأهم بالنسبة إلى الخليليين، وبهذه الاعتبارات،يمكن أن نسامح حازما في استشهاده ببيت مصرع مطلع القصيدة "تتفق عروضه مع ضربه، مخالفة في ذلك أعاريض الأبيات التالية في القصيدة نفسها"[4]،بعكس ما ذهب إليه أحمد فوزي من رد مثل هذا الاستشهاد بما اعتبره شاذا عن القاعدة [5]، ويعضدنا في هذا كما أسلفنا الشواهد الشاذة عن بحر البسيط بتجزئته الأصلية الكاملة.

بقي أن نشير إلى أن القرطاجني أظهر في مثل هذه التجزئة شيئا من المرونة لم يشر إليها بعض من ناقشوه في تجزئة بحر السريع،ومنهم أحمد فوزي الهيب،ولعلها أن تكون استدراكا منه أو تتميما لبعض قوانينه، وهي قوله :"إن عروض **السريع**،وعروض كل وزن كانت غاية ضربه سببا متواليا أو وتدا متضاعفا، بأن ترد السبب الوتد إلى أصليهما بحذف الساكن الأخير من كليهما"[6]،ليصبح وزن السريع مبنيا على:(مستفعلن مستفعلن فاعلن)مرّتين،وهذا عروضه الأكثر شيوعا،وهو الذي أثبته له الجوهري ونسبه على الخليل كما ألمعنا قبل،ومهما يكن هذا منه:استدراكا أو تراجعا عن قوله أن (فاعلانْ) جزء ليس مغيرا من غيره أي أنه أصيل،فهذه تجزئة في ظننا،لها ما يبررها ويسوغها من واقع الشعر العربي، وما يؤيدها من أقوال بعض العروضيين المعتبرين كالجوهري،ويبدو أنه لا حرج في إقرارها مكان التجزئة المعهودة،المختومة بـــ (مفعولات) والتي لا تأتي إلا مزاحفة بالطي،أو مطوية مكسوفة، زيادة على انتهائها بمتحرك.

---

[1]:م.ن،ص.ن،هامشة المحقق.
[2]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[3]:يراجع مثلا:ناصر لوحيشي،الميسر،ص68، 77.
[4]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر،ص21.
[5]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[6]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص240.

4–قضية المجتث:سبق القول إن الضرب الأول من هذا البحر عند صاحب المنهاج"تقديره:مستفعلن فاعلاتن فاعلانْ"[1]مرّتين،أي أن عروضه تشبه عروض أصل:السريع،أما عند غيره، فالمجثث أصله:"مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مرّتين"[2]،وهو "لا يرد إلا مجزوءا مربّعا كالهزج" [3]، وقد عدّ الجوهري هذا الوزن مربّعا رُكب من الخفيف،ونسب تسميته: **المجتث** إلى الخليل[4]،وبتتبع كلام كلام حازم عن هذا الوزن نجده لا يشير إلى أنه استعمل مجزوءا، أو هو بحر مجزوء وجوبا،بل يثبت أن "تركيبه على هذا من جزء مفرد،وجزأين متضارعين وقع أخفهما في النهاية" [5]،بحسب ما اعتمدت العرب– برأيه– بناء أوزانها عليه من قوانين الانتقال من الأثقل إلى الأخف،ومن الجزء إلى ما يناسبه ويضارعه، وسنبدأ بمناقشة المجتث المجزوء بين العروضيين وحازم،بعد أن نفترض أنه يجيزه، إذ لا مانع من ذلك في ظننا، فبإسقاط الجزء الثالث والسادس تتطابق التجزئتان،وتصبح المناقشة غير ذات موضوع، إلا إذا استهدفت تنويعات الأعاريض والضروب في مقصرات هذا الوزن،وليس هذا من شأننا الآن.

وأما عن التام منه،فيظهر الخلاف في أن غير حازم لا يجيزه،ولا يراه ورد في شعر العرب،إذ إنه بحر مجزوء وجوبا،وفي رأيه أنهم غلطو في "ضروب جعلوها من مقصرات البسيط،ويمكن أن ترد إلى هذا[المجتث التام]لأن مجاريها أوفق بمجاريه" [6] وأنسب ،بمعنى أن ما يعدُّونه من مجزوءات البسيط،يعده هو من **تام المجتث**،وهذه صورة مجزوءات البسيط[7]وما يقابلها من **مجتث** حازم التام:

مجزوءات البسيط	**مقابلها من المجتث التام**
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفع لن فاعلاتن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلانْ	مستفع لن فاعلاتن فاعلانْ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفع لن فاعلاتن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفع لن فاعلاتن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفع لن فاعلاتن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلْ	مستفع لن فاعلاتن فاعلْ

---

[1]:م.ن،ص238.
[2]:الزمخشري،القسطاس،ص49،وكذا:الخطيب التريزي،الوافي،ص155.
[3]:ناصر لوحيشي،الميسر،ص129.
[4]:يراجع:الجوهري،عروض الورقة،ص56،وقد علل بعضهم سبب تسمية المجتث بأنه اجتث من الخفيف،لأن أجزاءهما متفقة.
[5]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص238.
[6]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص238.
[7]:يراجع في هذا:مصطفى بوشوارب،علم العروض وتطبيقاته،ص173، 174، 175،وينظر أيضا:صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر العربي،ص106.

- **تعليق على الجدول:**

أول ملاحظة ينبغي تسجيلها من الجدول:هي التطابق التام بين المتحركات والسواكن في الوزنين أو التركيبين،بخلاف الأرجل ، فإنها تختلف في كون الوتد مجموعا في مجزوءات البسيط،مفروقا في المجتث التام، وهذا يحيل على تضارب واضح بين التجزئتين من حيث الزحاف،وبالتحديد عند: **الطي**: بحذف الرابع الساكن من(مستفعلن)،فيكون مقبولا في مجموعة الوتد،مرفوضا في مفروقة الوتد لأنه حذف لساكنه،وكذلك **الخبل** لأنه الطي زيادة على الخبن،وإن كان الخبن وحده مقبولا فيهما، لكننا نجد من هذا شبه مخرج أو تأوّلا لحازم، في أن زحاف الطي في البسيط "تغيير شاذ غريب(في الحشو) تنفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه" [1]،وكونه كذلك حمل صلاح يوسف أيضا على القول بأن الطي"زحاف قليل الوقوع في البسيط،والخبل زحاف نادر" [2] أيضا،فالخلاف بين حازم وغيره في واقع الشعر إذن لن يكون إلا في بعض الأبيات النادرة أو الشاذة،ولكل قاعدة استثناء، والشاذ يحفظ ولا يقاس عليه، هذا من حيث الزحاف.

وللقرطاجني أدلة ردّ بها مجزوءات البسيط إلى المجتث التام،"منها:أن زيادة المدة في(مستفعلانْ)في البسيط لا معنى لها"[3]،لأنها تأتي بعد انقضاء النفس بالأداء،وانتهاء النغم عند الساكن الأول،ربما لأننا نتوقع أن يكون الجزء الأخير أقصر من الأول ،فإذا به يزيد عليه- وهذا تعليل ذوقي قد لا يستسيغه البعض، إلا أنه ينطلق من قانون مفاده أن العرب لم يؤخروا في أبنيتهم الوزنية الجزء الطويل على ما دونه لأنه من بناء الكثير على القليل ،والعكس أطيب وأجود كما قد عرفناه عند القرطاجني،وبنحو من هذا رفض تجزئة العروضيين لأصل المجتث،لأن التركيبة "مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن:خارجة عن القوانين التي اعتمدتها العرب في تركيب أوزانها،فإنهم لم يضاعفوا جزءا سباعيا في ما يلي نهايات الأشطار لما قدمناه من استثقال ذلك،وإنما وقع لهم مضاعفا في النهايات وما يليها الخماسي لأنه أخف" [4] وأنسب،ونلاحظ أن تجزئته تراعي هذا القانون،فبردِّ الجزء الذي غايته وتد مجموع متضاعف إلى أصله نحصل على:

مستفعلن فاعلاتن فاعلن ،مرتين ،بالانحدار من السباعيين إلى الخماسي أو السداسي بالأصل،ومجزوء البسيط أيضا لا يحصل فيه مثل هذا، إذ تنحدر فيه أولا من السباعي إلى الخماسي،وترتقي من الخماسي إلى السباعي أو الثماني،وليس هذا بمتناسب كتناسب الأول.

---

[1]:ناصر لوحيشي،الميسر في العروض والقافية،ص78.
[2]:صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص63.
[3]:حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص237.
[4]:م.ن،ص.ن.

ثم إنه ليس في أبنية الأوزان المقبولة ما توسط فيه الوتر القصير بين المتشافعين الطويلين،بل وقع تشافع الخماسيين والسباعيين في المثمنات كالطويل ونحوه.

ومن جهةأخرى ،يرتكز إثبات حازم للمجتث التام، على رفضه أن يكون للبسيط مجزوءات ومقصرات، ويقدم بين يدي هذا الرفض استدلالا منطقيا،ويلحق البسيط بالطويل في ذلك، لأنهما "عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن،وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع،فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب،وتناهى في التناسب،فلم يوجد لمقصراتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه" [1] فلا حرج في أن نرد بعض ما يشبه مقصرات الطويل أو البسيط إلى بحور هي بها أليق وأجدر ، بل إذا "كانت مقصرات الطويل والبسيط تنحط عن درجة الوزن التام في ذلك انحطاطا متفاوتا،كان لإهمال تلك المقصرات وجه من النظر" [2]، ويقرن حازم في هذا بين البشر وطباعهم، وبين الأوزان وما ينبغي أن تكون عليه طبيعتها،"إذ كانت الأوزان التامة كالآباء، وهذه المقصرات المقتضبة كالأبناء،وإذا لم يلد الكريم كريما كان أحسن له ألا يلد" [3]،وهذا قياس منطقي لكن:مع الفارق،وهناك علة أخرى ساقها لردّ تلك المقصرات إلى المجتث وهي : "أن الخبن في (فاعلن) من البسيط يحسّن مالا يحسّن في تلك المقصرات، فلهذا كانت أنسب إلى المجتث" [4]،وهذه العلة معقولة لو كانت أعاريض المقصرات من البسيط وضروبها هي(فاعلن) كما في التام منه،لكنها ليست كذلك،بل جزء العروض والضرب هو (مستفعلن)،وإن كان يقصد (فاعلن) التي في حشو المجزوء،فهذا قد يصح،بمقابلته بـــ:فاعلاتن عنده،فالخبن فيها مستساغ أحسن من الخبن في فاعلن،بل إن الخبن في هذه الأخيرة قبيح جدًا،ولا يكاد يحتمل بعكس:فاعلاتن.

بعد هذا كله، لا نملك أن نرد ما اقترحه حازم،بل يبدو أن لقبوله زيادة على الاحتفاء به وجها من النظر، مع التوقف في قضية رفضه لمقصرات الطويل والبسيط،كما لا نملك أن نخطيء غيره من العروضيين الذين أثبتوا للبسيط مجزوءات صلحت عنده أن تكون من المجتث التام ،وضروبا له،وإن كان هو قد نسبهم إلى الغلط وسامحهم فيه [5]،و لم نكن نتمنى مع أحمد فوزي "لو أن حازما قد أتى بأمثلة شعرية على صحة افتراضه...مثلما فعل الخليليون" [6]،لزعمنا أن معظم ما يتمثل به هؤلاء قد يصلح أن يتمثل به هو فيما ذهب إليه،إذ الفروق بين التجزئتين طفيفة كما قدمنا،إلا في بعض الأبيات

---

[1]:م.ن،ص238.
[2]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص238.
[3]:م.ن،ص.ن.
[4] : م.ن،ص.ن .
[5]:يراجع:م.ن،ص.ن.
[6]:أحمد فوزي الهيب،حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي،ص23.

الشاذة التي لحق الطي فيها أو الخبل جزء:(مستفعلن أو مستفع لن)،أما بقية الزحافات والعلل فلا تضارب بين التجزئتين فيهما،ورغم هذا،لا يسعنا أن نقول عن الشواهد إن"ماكان منها ذا تفعيلات سالمة [من الطي والخبل]،كان لنا الخيار في أن نعده من البسيط على رأي الخليل،أو من **المجتث التام** على رأي حازم،وأما البحر الذي جاءت فيه تفعيلته الأولى مزاحفة بالطي أو الخبل،فلا بد من أن نعده من البسيط، أو أن نعد أشعار من يوثق بصحته مكسورة غير صحيحة" [1]،بل نكتفي بالقول على مذهب حازم إنها شاذة فحسب،حتى وإن قبلها الخليليون، لنثبت لكلٍّ رأيه ومذهبه،ونسلم من الترجيح بينهما،وندعه لمن يقيمه على دراسة أعمق،وتحرٍّ في المسألة أدق وأوثق.

5- قضية الخبب: اكتفى صاحب المنهاج بالتشكيك في نسبة هذا البحر إلى العرب،وليس هو أول ولا آخر من يفعل ذلك،والجدل حول هذه المسالة شهير * – وربما عقيم– كالجدل حول اللغة أصطلاح هي أم إلهام أم محاكاة؟،لذا سننأى بقدر المستطاع عن النقاش في هذا السياق إلا بما يخدم غرضنا وهو مناقشة تجزئة حازم لهذا البحر،إذ المهم لدينا أنه قبله وارتضاه،ولكن بصورة غير التي عهد عليها، فإن كان الخبب أو المتدارك المألوف لدى العروضيين "وزنه :فاعلن ثماني مرات" [2]،فهو عند حازم :متفاع لتن أربع مرات[3]،ويقول بعض العروضيين إن صورة الخبب على فاعلن نادرة الوجود في الشعر العربي ،وأمثلته مصنوعة فقط للبرهان على صحة كونه مأخوذا من دائرة المتقارب [4]،ويؤكد على أن :تفعيلة بحر المتدارك لم ترد في الشعر العربي القديم إلا على صورتين:فعِلن أو فعْلن "[5].

وإلى أبعد من هذا يذهب صلاح يوسف عبد القادر إلى القول:"والحقيقة أننا فيما اطّلعنا عليه من الشعر الذي سبق عصر الخليل– وهو كثير – ... لم نجد بيتا من وزن المتدارك " [6] ،ومعنى هذا أنه وزن جاء بعد الخليل ، ولن ننسبه إلى الأخفش ،إذ قد ظهر فساد هذا الرأي [7] بما لا يدع للشك مجالا ، بل نقول مع حركات: إن "هذه المقولة لا تعني أي شيء ،لأن البحر لا يكتشف من طرف المُنَظِّر ، وإنما يظهر إلى الوجود مع الشعراء... وهؤلاء لم يستعملوا هذا الوزن الذي هو نظريا مقلوب المتقارب قبل الأخفش،وبقوا يجهلونه قرونا بعده" [8] ، وبصرف النظر عن هذا كله ،فقد تضاربت

---

[1]:م.ن،ص24.
[2]:محمد المحلي ،شفاء الغليل ،181.
[3]:يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص229.
[4]:يراجع :صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر ،ص102.
[5]:م.ن ،ص.ن.
[6]:صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري ،ص125.
[7]:يراجع :الأخفش ،العروض ،ص 97،98، 99، 100 ،مقدمة التحقيق .
[8]:مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص180.
* : حظى هذا البحر بما لم يحظ به غيره من البحور، من التسميات ومن النقاشات،وبعبارة ناصر لوحيشي"ملأ كتب العروض ، وشغل العروضيين،وأسال حبرا كثيرا،ووقف الناس بحياله حيارى،ولكم أوقعت مسألة المتدارك بعض الدارسين في مغالطات

الآراء حول علة إهمال الخليل لهذا البحر – طبعا لدى من ينكرون نسبته إليه – ، وانضافت إلى فرضية أنه لم يصله عليه شعر،وإن كنا لا نميل إلى هذا ،ولو صحّ لكان شأنُ **المضارع والمقتضب والمجتث** ، شأنَ **المتدارك** في الإهمال،لقلة النظم أو انعدامه عليها جميعا.

ذكر المحلي ما يشبه التعليل لإهمال الخليل للمتدارك ،بما نصه:"ولم يسمع القطع في حشو بيت من الشعر إلا في هذا البحر،لأن القطع علة،والعلل لا تكون حشوا...،لا جرم أن الخليل رحمة الله عليه لم يذكر المتدارك في البحور البتّة "[1]،للعلة الآنفة ، ولقد تُفَسَّر صورة (فعْلن) على أنها(فاعلن)أصابها التشعيث [*]،ومن العروضيين من لم يستسغ هذا الافتراض،واستبعد "أن يكون الخليل قد أهمله لوجود علة التشعيث في الحشو ،إذ لو صح هذا عن الخليل ،لكان لزاما عليه أن يهمل الخفيف أيضا،لأن التشعيث يدخل (فاعلاتن) في حشوه،وإن كان ذلك نادرا " [2] ،ويضيف بعدُ أن "التشعيث علة نقص غير لازمة ،سواء في الحشو أم في الضرب ،ومن ثَمّ لا تشكل سببا لإهمال المتدارك "[3] ،وهذا يَصدق إذا سلَّمنا بأنها تشعيث وليست قطعا، وبه تتكافَؤُ الفرضيتان :فرضية أن الخليل لم يصله شعر بهذا الوزن ،أو أنه رأى فيه خرما لقاعدة الزحاف والعلة ،فما تعليل رفضه أو إهماله إذن ؟ ،وإن كان ليتراءى للناظر أن علة كونه مخالفا لقاعدة الزحاف ليست مطروحة أو سليمة ،لأنه كان على الخليل أن يقعّد للعروض وأزان الشعر بحسب ما وجدها عليه !.

ونذرُ باب التساؤل مشرعا،لننتقل إلى مناقشة تجزئة حازم لهذا الوزن ،في ضوء ما أُثير حوله من جدل طائل، فنجده يرفض تلك التجزئة المهودة جملة وتفصيلا،مقترحا صورة خديدة ،بأجزاء جديدة ،وفي اعتقاده أن تقدير العروضيين السابق على (فاعلن)،حملهم عليها حرصهم على أن يجعلوه بحا منفكا من دائرة المتقارب ،ناتج عن مقلوبه [4]،حتى وإن أعْوَزَهم الشاهد على صورتهم تلك ،وهي

كثيرة،حين اكتمرت حقيقة هذا البحر،وحين استؤزق عليهم،وحيرما كان نتاج العجلة من قبل أن يقضى إليهم حكمه" :ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري،الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا،رسالة دكتوراه(مخطوط)،إشراف:صلاح يوسف عبد القادر،جامعة مولود معمري،تيزيوزو،2005م،2006م، من ص80إلى 104 ، وقد خص هذا البحر وقضيته بفصل كامل في رسالته، وعزا أسباب إشكال أمره: إلى"غموض موقف القدامى من مسألة عزو المتدارك ونسبته".ص232.وأوصى بتوخي الحذر الشديد في مناقشة هذه المسألة.

- وممن ناقش القضية:محقق كتاب العروض للأخفش:أحمد عبد الدايم،وانظر:مقدمة التحقيق:ص97، 98، 99، 100.وقد نفى العروضي صاحب الجامع،نسبة هذا البحر إلى الخليل:وسماه **الغريب**: يراجع:العروضي،الجامع في العروض،ص257، 258،وسماه السكاكي **المتداني** ،وخصه بفصل في مفتاحه،يراجع:السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر)،مفتاح العلوم،ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه:نعيم زرزور،ط2،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، 1407هـ/1987م،ص562، 563.ومن أسماء هذا البحر: **المتدارك**،و**ركض الخيل** و**مدقّ القصّار**،و... وغيرها.

[1]:محمد المحلي ،شفاء الغليل ،ص183 ،وذكر التعليل عينه العروضي في كتابه الجامع ،ص 258 ،259.

[2]:صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري ،ص125.

[3]:م.ن ،ص.ن.

[4]:يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص230،وقد أفصح عن هذا القصد صاحب الجامع حين قال :"فأقل أحوال الباب أن يكون مثل الوافر في دائرته... فواجب أن يكون للمتقارب شعر على خلافه...وينفك كل واحد منهما من صاحبه " ، العروضي ،الجامع ،ص257.

صورة عدَّها من قبيل الوضع الثقيل ،وفيها يتحقق "بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته ، والخفيف في صدره ،وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات " [1] كالحال في متدارك العروضيين،لأن الوتد –وهو الأثقل – واقع في نهاية الجزء الساذج المكرر فيه،بعكس مقلوبه (فعولن) التي يتركب منها المتقارب،وكأن حازما يقصد أن ما بني على فاعلن وزن غير مستعمل ،وينبغي أن يلحق بمهملات البحور لما فيه من الثقل،ولذلك أهمله الشعراء ،وشكّك هو في نسبته إلى العرب، وبندرة هذه الصورة الوزنية (فاعلن) صرّح كثير من دارسي العروض،حتى الذين نسبوه إلى الخليل[2]،وأجْرأُ من هؤلاء جميعا ،من ذهب إلى أن المتدارك المستعمل لا علاقة له بالمتقارب،وهناك برأيه نوعان من هذا الوزن :"نوع تفاعيله تأتي على إحدى الصورتين:(فاعلن،فعِلن) وهو مقلوب المتقارب ،وهذا النمط مفقود في الشعر العربي،...وهذا الوزن يمكن أن نسميه متدارك العروضيين، [و]النوع الثاني هو الوزن الذي تفاعيله(فعِلن فعْلن)، وهو متدارك الشعراء،[فـــ]نوعاَ المتدارك هما وزنان مختلفان تماما"[3]، لكن إذا رفضنا مقلوب المتقارب،على أنه صنيعة العروضيين ،فمن أين لنا بالوزن المبني على (فعِلن)ثماني مرات؟، وليس في الأجزاء الأصيلة ما بني من سببين ثقيل وخفيف ، و حركات نفسه لا يعُدُّ – كما رأينا – ما خلا من سبب ووتد جزءاً .

إذن :لا بد من العودة إلى الخبن في (فاعلن) ،لنحصل على الوزن المستعمل ،وهذا ما رفضه القرطاجني ،كما رفض القطع في أوتاد حشوه ،و هو مصر على أنه "لا معنى لقطع الأوتاد في الحشد [الحشو]،لأن القطع في الأوتاد إنما قُصد به تنويع الضروب ،وإنما يكون ذلك في نهايات الأجزاء لا في صدورها ،وهذا الوجه هو بعض الوجوه التي يتبين بها فساد رأي من جعل شطر الخبب مركبا من فاعلن أربع مرات ،وزعم أن الخبن التُزم في جميع أجزائه ،وجاز فيها القطع،ولا يُلتزَم خبن،ولا يجوز قطع إلا في عروض أو ضرب "[4]،قصد تنويع صور الوزن أو البحر،فَثِقَل هذا التركيب وتنافره،ودخول علة القطع في حشوه ،والتزام الخبن فيه،كلها مسوغات أو مبررات إمّا لردّ هذا الوزن بالجملة ،أو لاقتراح تجزئة متناسبة ،تتلافى جميع تلك العيوب والخروقات،ولعل هذا ما فعله حازم بالخبب،وقد يتساءل متسائل :كيف جزم بأن العلة الحاصلة في متدارك العروضيين هي القطع ؟، ولِمَ لم يتأوّلْها كغيره بالتشعيث الذي لا يلتزم ،بل يجري مجرى الزحاف ؟.

---

[1]:م.ن ،ص231.

*:هو عند العروضيين :حذف أحد متحرّكَي الوتد المجموع .

[2]:يراجع مثلا:صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر ،ص102 ،و : أبو السعود سلامة ،الإيقاع في الشعر العربي ،ص87 ، وعبد العزيز عتيق ،علم العروض والقافية ،ص127 ،...وغيرهم .

[3]:مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص181 ،182.

[4]:حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص229 ،230.

يمكن أن يُجَابَ عن ذلك بأن تصور حازم للتشعيث يظهر مغايرا لتصور غيره،وإن كان يبدو غامضا لأول وهلة،لسقوط بعض الكلمات من متن عبارته ،لكننا بربط الكلام بما سبقه وبما أتى بعده، يمكن أن نفهم أن التشعيث عنده تسكين رأس الوتد إذا جزءاً من فاصلة ،واسمع لقوله عن متفاعلتن في الخبب :"ويدخله الإضمار فيصير متْفاعلَتن ،في تقدير (.......) المتطرف لوقوعه في (...)فيصير إلى مفعولاتن ،وعلى هذا يجب أن يُتَأوَّل التشعيث في الجميع"[1] ،وقد يُوضح هذه الصورة المضطربة قوله من بعدُ"لأن الوتد يصير بخبن السبب الذي قبله جزءا من فاصلة،فيُسكَّن رأس الوتد تخفيفا ،لأن الفواصل قد يستثقل توالي المتحركات فيها،فهذا هو الرأي الصحيح في التشعيث ،وبه أخذ من حقق من العروضيين "[2]،وأغلب ظننا أنه يضرب مثالا بفاعلن إذا خبنت أصبحت فَعِلن ،فسُكِّن رأس الوتد لتصبح فَعْلن،وهذا هو التشعيث،ولما كان القرطاجني يرفض التزام الخبن وهو زحاف ، لم يقبل التشعيث الذي لا يتحقق في فاعلن إلا إذا خبنت،وإن قيل له إن ما أصابها قطع وليس تشعيثا ،قال إن القطع لا يجوز في الحشو ،بينما تبقى تجزئته قابلة للتشعيث ،وفي منْأى عن التزام الخبن ،وعن القطع ، وبتشعيث متَفاع لَتُن وإضمارها تصبح (مفعولاتن)، ما يقابل (فعْلن فعْلن)المقطوعتين أو المخبونتين المشعَّثتَين في رأي حازم.

لقد تَعَقَّبَ حركات تجزئة القرطاجني بكلام لم نتبين مغزاه ،فرأى أن هناك " في هذا التقطيع عيب أساسي ،وهو أن أصغر جزء يتكرر في البيت هو فعِلن ،وليس متفاع لتن ،ومن اللازم أن تكون الوحدة المكونة للبحر الساذَج هي أصغر قطعة تتكرر "[3] ، وهذا ما لم يلزم به حازم نفسه ولا غيره ، فكيف يلزمه هو به ،ثم إن قوله أصغر جزء يتكرر بالنسبة إلى ماذا ؟، ومعنى السذاجة في الجزء أن يتكرر ،ويبنى من تعاقبه مع نفسه بحر ساذج كالمتقارب والكامل والرجز وغيرها...، وقد مرَّ الكلام عن معنى السذاجة في الفصل الأول من البحث ،فلا داعي إلى إعادته هنا ،ونظن أن هذه من حركات ليست بالحجة التي تفضي إلى القول بأن "... تفعيلة البحر - إذا أردنا أن نبقى قريبين من الواقع الشعري — هي (فعِلن) التي قد تأخذ الشكل (فعْلن) " [4] ،ولسنا ندري كيف تكون هذه قريبة من الواقع الشعري ،ومتفاع لتن السالمة أو المضمرة أو المشعَّثة ،أو المضمرة المشعَّثة بعيدة عنه ،سوى أنها اختصار لـــ (فعلن) مرَّتين ؟!.

---

[1]:م.ن ،ص229،ومن خلال ما فهمته ،قد يُقترح ملأ أماكن الكلمات الساقطة بين قوسين ،فتصير العبارة كالآتي :"ويدخله الإضمار فيصير متْفاعلتن،في تقدير[مستفعلتن،وقد يسكّن رأس وتده]المتطرف لوقوعه في [النهاية] فيصير إلى مفعولاتن " ، وبهذا ربما ينجبر الخرم الذي نبّه عليه محقق المنهاج ،والله تعالى أعلم.

[2]:حازم القرطاجني ،المصدر السابق،ص229.

[3]:مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص305.

[4]:م . ،ص.ن .

ويتساءل مصطفى بعد هذا:"ثم كيف يكون الزحاف في النموذج المقترح من طرف حازم ؟،إن تجزيءَ التفعيلة إلى سبب ثقيل ووتد مفروق ووتد مجموع غير ممكن في المواقع التي دخلها الزحاف " [1] ، ويبدو أننا إذا استثنينا صورة المتدارك على (فاعلن) التي رفضها حازم، نكون بذلك قد تجنّبنا مشكلة الزحاف والعلة، خصوصا أن زحافات المتدارك ليست من الكثرة والتنوع بحيث تضعنا في مأزق مع تجزئة القرطاجني ،وكان منتظرا من حركات أن يرفض التجزئة من أساسها ،لقيامها على جزء يخرق أحد قوانينه وقوانين الخليل ،وهو اجتماع وتدين في جزء واحد هو متفاع لتن ،لكنه لم يفعل ،حتى جاء ناصر لوحيشي ،وأنكر على حازم ذلك ،واصفا تجزئته بالمترجرجَة من حيث تركيب أجزائها [2] ،ولا يخفى أن هذا الحكم بالتَّرَجْرُجِ * حكم ذوقي محض ،لكنه يضيف أن " متَفاع لتن الثمانية هي أصلا جزء الكامل تقريبا(متفاعلن)،زاد عليها القرطاجني سببا خفيفا ليحصل على شطر الخبب ،ولكن في صورة أخرى "[3]، ويمكن أن نسأل : عن مكمن العيب والخلل في ذلك ،وهذا الكامل بني الرجز من أجزائه المضمرة ،وأجزاء الوافر هي تقريبا مقلوب الكامل،ومتدارك العروضيين هو مقلوب المتقارب !،ولا عيب في ذلك ،ثم كيف يكون فعِلن أقرب إلى المتدارك من متفاع لتن المساوية لتفعيلتين في ادعاء لوحيشي الذي خلص إلى أن تركيب الخبب على فاعلن ،والتزام الخبن في جميع أجزائه ،أحسن من التجزئة التي أحدثها حازم ،لأنها (تجزئة حازم) توقِع في لبس شديد [4] وإشكال ظاهر.

وقد يُعَقَّبُ على هذا بالقول إن حازما غير تجزئة بحور كثيرة مرَّت بنا ،وكان من أسباب ذلك التغيير والعدول ادّعاء العروضيين أن الزحاف الُتزم في حشوها، أودخلها الإعلال شذوذا ،أو ادّعوا أنها بذلك منفكة من بحور أحرى،أو وقع فيها التنافر والثقل لوجه من الوجوه الموجبة له،فكيف لا يعدل بتجزئة المتدارك عن صورتها لدى غيره ،وقد اجتمع فيها — برأيه — التنافر والثقل ،ودخول الإعلال حشوَها ،والتزام الزحاف فيها.

لا مجال عند القرطاجني إذاً للحديث عن (فاعلن) المنفك من المتقارب ،لأنه ليس وزنا مقبولا بمعاييره ،إذ لا اعتبار إلا بما تحقق في تجزئته التناسب والائتلاف والتناغم،واحترم قوانين ذلك ،فلذلك "اقتضى النظر البلاغي أن يُعدل بكثير من تقديرات الأوزان عمَّا قدّر به العروضيون ،إذ كانوا جهَّلا بمعرفة طرق التناسب والتنافر،...[وقد]حققّنا في كل وزن تجزئته المتناسبة "بل الواجب "أن يقدّر كلٌّ

---

[1]:م.ن ،ص305 ،306.
[2]:يراجع :ناصر لوحيشي ،أوزان الشعر العربي (رسالة دكتوراه)،ص 88 من المخطوط.
[3]:م.ن ،ص.ن.
[4]:يراجع :م.ن ،ص.ن.

وزن بالتجزئة المتناسبة اللائقة به ،سواء وُجد ذلك البحر منفكا من بعض تلك الدوائر...أو وُجد أمة وحده "[1]،وهذه إشارة منه إلى بطلان دعوى العروضيين أنه لا بد من أن يكون المتدارك منفكا من دائرة المتقارب ،لأن أقل ما ينفك من الدائرة – بزعمهم – بحران مستعملان كدائرة الوافر.

6– قضية الدّبيتي والبحر الجديد (اللاحق) : سنقف بعد الخبب عند الدبيتي وقفة عجلى،فقط حتى لا نقصيه من منظومة حازم،وهو بحر قال عنه إبراهيم أنيس :إنه "يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي،صالح لنظم اللغة الفارسية،واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة في النادر من الأحيان،...وقد وصفه العروضيون بأنه (فعْلن متَفاعلن فعولن فعِلن** فعْلن متَفاعلن فعولن فعِلن)،وقد جاءت التفعيلة الأخيرة(فعِلن) كالأولى في بعض الأحيان "[2]،أما حازم ،فنجده يكتفي بنسبة هذا البحر إلى بعض المتأخرين من شعراء المشرق[3] ،وليس في هذا ما قد ينفي أو يؤيد مقالة أنيس، أما تجزئته فهي عنده مختلفة أيضا ،مبنية على تساعي يعقبه سباعيان أخف منه ،"وشطره المستعمل :مستفعلتُن مستفعلن مفتعلن "مرّتين،وهذه تختصر التجزئة السابقة المنسوبة إلى العروضيين ،وإن كان أصلها هو :مستفعلاتن مستفعلن مستفعلن * مرتين.

قد يقال لحازم :لِمَ قبلت هذا البحر أو هذه القسمة ،وقد تكرر فيها الثقيل – وهو السباعي – فجاء ماعفا في النهاية،وقد قلت من قبلُ إن العرب لم يضاعفوا جزءا سباعيا فيما يلي نهايات الأشطار ؟ ،وجوابا عن هذا يقول:إنهم" جعلوا الجزء الثاني من السباعيين – في أكثر استعمال ،وهو المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع- ينقص عن الأول ليكون كل واحد من الأجزاء أخف مما قبله"[4]،فأكثر استعماله على الصورة التي تقدّمت،وفيها تحقق النقلة من الأثقل إلى الأخف ،كما هو حال أوزان العرب المقبولة،"وقد يجيء الجزء الأخير على مستفعلن ،وهو الأصل،ولكنْ في الأقل ، ويستعمل أيضا مقطوعا فيصير مستفعلن إلى مفعولن" [5]، ويتراءى أن في هذا التوجيه والتعليل غيرُ قليل من الوَجاهة والإصابة،قد لا نجده في تعليل العروضيين لتجزئتهم المتناثرة ،خاصة لو سئلوا عن أصل (فعْلن) الأولى ؟!...

---

[1]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص231 ،232.
[*]:من الطريف ملاحظة أن كلمة مترجرجة تعادل متفاعلتن!!.
[2]:إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص216.
[3]: يراجع : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص241.
[4]:م.ن،ص.ن.
[5]:م.ن ،ص241 ،242.

لن نمعن النظر في هذه العُجالة مع أحمد فوزي الهيب [1] في تفعيلة حازم الأولى من هذا البحر لأن فعلا ثمانية،لكنها الصورة المستعملة ،وحازم يقصد بالتساعية الأصلَ ،وإلا فالجزآن بعدها أيضا علينا أن نمعن فيهما النظر،لأنهما بصورتهما المستعملة سباعي وسداسي،وهذا وهْمٌ ظاهر،غير أننا نشارك الهيب الاعتقاد "أن حازما كان أكثر توفيقا في اختصار عدد التفعيلات ،وفي تنسيقها وتعليلها وتقنينها"[2]،وإخضاعها لما يعتقد أن العرب جعلته سننا وقانونا في بناء أوزانها ،وتقدير تجزئتها ،بتحرِّي ما يلائم،واجتناب ما ينافر،ما دامت تجزئته هذه تطابق حركاتها وسكناتها تجزئة العروضيين،ولا تتعارض مع نظام الزحافات والعلل.

أما بخصوص ما ذهب إليه أنيس،في شأن هذا البحر (الغريب!)أو الدخيل الذي سماه أيضا السلسلة،وعن كونه غير مقبول،أو وُلدَ ميتاً،أو حقق شيوعا أو إخفاقا[3] ،فليس من شأننا مناقشته أو التعرض له ،اكتفاءً بما نُدب له هذا البحث،واعتنت به هذه الوقفة.

ومن ذلك تسليط الضوء على بحر جديد عدّه حازم – كما أسلفنا – قائما بنفسه ،وألحَقه بأوزان العرب مسميا إياه **بحر اللاحق** من هذا المعنى،وشطره مبني على جزء تساعي يتكرر مرتين (مستفعلاتن مستفعلاتن)،"وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني ،لأن السواكن في كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة،تأكد حذف الساكن الثالث ، وحسن الوزن بذلك حُسْنا كثيرا"[4] ، ونلمس من هذا التفسير أنه يغلق الباب على من يعترض بأنه لا يبيح التزام الزحاف في البحور الأخرى،فكيف يجيزه هنا ؟.

لكنه – زيادة على تعليله بما يشبه القانون لتوالي السواكن – عبّر بصيغة التشبيه :كأنهم يلتزمون : بمعنى أنهم لا يلتزمون ،وقد أقر بأن هذا الوزن مضارع لأحد مخلَّعات البسيط * التي نسبها إلى المجتث –كما رأينا– ،"وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهاياته على مثال فعولن " [5]،وشطره

---

[1]: يراجع :أحمد فوزي الهيب ،حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي ،ص27.

[2]:م.ن ،ص.ن.

[3]:يراجع:إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص217 ،218 ،219.

[4]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص238.

[5]:م.ن ،ص.ن.

* :التخليع أو الكَبَلُ هو الخبن بعد القطع ،وقال المحلي في شفاء الغليل ص231 ،"ولم يسمع التخليع إلا في مجزوء البسيط خاصة ".

:(مستفعلن فاعلن فعولن)،ولا تتطابق التجزئتان إلا بخبن مستفعلاتن الثانية والرابعة في اللاحق ،إذ إن نسبة السواكن والمتحركات إلى المتحركات والسواكن مع سلامتها تمثل :في المخلع المختوم بفعولن سبعا إلى سبعة عشر(17/7)،أي نسبة 0.41 من المجموع،وتمثل في اللاحق مع السلامة ثمانية إلى ثمانية عشر(18/8)،أي نسبة 0.44،وهما نسبتان متقاربتان ومقبولتان بالنظر إلى ما هو مستساغ في نسبة السواكن إلى المتحركات والسواكن في الأجزاء والبحور كما قد توضَّح، إلا أن المخلَّع أحسن في ذلك مما سوَّغ كثرة حذف ساكن من أحد جزأي اللاحق،أو منهما جميعا،دون أن يلتزم ذلك،وقد قدّم القرطاجني شواهد عن الصورتين،"فمما ورد من ذلك محذوف الساكن ،قول علي بن الجهم " [1] [اللاحق]:

بسُــرَّ من رَا إمام عَــدل *** تغــرف من جوده البحــارُ

لم تأت منه اليمــين شيئاً *** إلا أتتْ مثلَــه اليَســارُ[2]

" ومما جاء على أصل الوزن [اللاحق] :

وحيِّ عني إن فزتَ حيًّا *** أمضى مواضيهم الجفونُ

فمثل هذه النون من قوله(إنْ فزتَ)،مقبولة في الذوق،وإن كان حذفها أخفَّ" [3] ،وصورة اللاحق في (وحيِّ عنّي) لا تمكن مطابقتها مع مخلع البسيط بسبب الساكن في مستفعلن الثانية وهو النون من (إنْ فزتَ)،والّذي يقابل المتحرك الأول في وتد (فاعلن) من المخلّع،لذا قال القرطاجني —بعدما وضّح هذا في شواهده —إن اللاحق "يوجد فيه ساكن لا يوجد في مخلع البسيط ولا يقبله" [4]،ثم يذكر قصيدة عبيد بن الأبرص "أقفر من أهله ملحوب"[5]،وقد جاء فيها المخلَّع على (مفعولن)،فإذا علمنا من العروضيين أنه "قد يخرج الشعراء على عروض مخلع البسيط وضربه ،فيجيئون به أحيانا على وزن (مستفعلْ) أو (مفعولن)" [6] ،استيْقَنَّا صحة رأي حازم في أنه قد يحصل أيضا في مخلع البسيط ساكن لا لا يوجد في بحر اللاحق ولا يقبله ،كاللام في (ملْحوب) [7] ،لأنها تقابل عند مطابقة الوزنين مع مراعاة مراعاة الزحافات في الحشو أولَ الوتد المجموع في مستفعلن الثانية من اللاحق.

---

[1]:م.ن ،ص239.

[2]:علي بن الجهم،ديوان علي بن الجهم،تح :خليل مردم بك ،ط2،لجنة التراث العربي ،بيروت، لبنان، ص136.والبيتان هما الأول والأخير من مقطوعة له مدح بها المتوكل ،وعدة أبياتها خمس ،تقع ثلاثة منها بين هذين البيتين.

[3]:م.ن ،ص239.

[4]:م.ن ،ص256.

[5]:حازم القرطاجني ،المصدر السابق ،ص239.

[6]: مصطفى بو شوارب،علم العروض وتطبيقاته ،ص176.

[7]:يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء، ص239.

وإذا قال لنا عروضي آخر بعد هذا أن الضرب الأصلي للمخلع هو (مفعولن) إلا أن بعض الشعراء التزموا حذف الثاني الساكن منه فصار (معولن) [1]، تأكَّد لدينا اطِّراد وقوع التضارب بين تجزئتي اللاحق والمخلّع ،ولأجل هذا نحكم مع صاحب المنهاج أنه عروض قائم بنفسه ،وليس براجع إلى مقصّرات البسيط أو مخلّعه[2]، ونشْتَمُّ من عبارة حازم أنه يعود فيقبل مخلّع البسيط الذي تجري نهاياته على فعولن،بعد أن ردَّ ما ردّ من مقصّرات البسيط إلى تام المجتث ،بما في ذلك ما كان ضربه على (مفعولن)،لكن الأمر ليس بهذا التناق الظاهر ،إذ يمكن أن يُتَأوَّل بوجه أخفَّ ،فيقال :

– إنه يَعُدُّ من اللاحق كلَّ ما كان جزؤه الثاني (مستفعلاتن)،سالما من الخبن ولو مرة واحدة في القصيدة ،وبذلك يبقى متعارضا تماما مع مخلّع البسيط ،مهما دخل حشوَه من زحاف ، ودخل مستفعلاتن الأولى من اللاحق.

– يَعُدُّ ضربا من المجتث التام كلَّ ما ختم بـــ (مفعولن)،إنِ اطَّرد ذلك في القصيدة كلها.

– قد يعُدُّ مخلعا للبسيط ما اجتمع فيه (فعولن ،ومفعولن) في القصيدة.

– يَعتبر كلَّ ما صلح لهما معا من بحر اللاحق ،فهو أولى به عنده.

أما عن تنبُّه **نازك الملائكة** * إلى بحر اللاحق في كتابها (قضايا الشعر المعاص)،فنشير إلى أن ذلك حصل لها سنة (1974م) [3] ،وقالت أنها اشتقّته "من الوزن الخليلي المعروف المسمى (مخلّع البسيط)... ولقد لاحظتُ أن هذا الوزن – بزيادة حرف واحد على مخلع البسيط – يكون بحرا صافيا وحدته تفعيلتان ، ويمكن نظم الشعر الحر منه ،باعتبار الوحدة تفعيلتين اثنتين كما في الطويل "[4] ، تقصد الوزن الذي بدأت به فكرها – إن صحّ القول – ، (فعْلن و فعولن) ، قبل أن تهتدي إلى أن "توحيد التفعيلتين في تفعيلة واحدة ممكن ... ، وبذلك تصير مستفعلاتن ،ويصبح الوزن : (مستفعلاتن مستفعلاتن)" [5] .

ويبدو أنه ليس بين هذا وبين ما ذكره القرطاجني كبير فرق،إلا أنها تعتبر مستفعلاتن ناتجا عن علة زيادة على مستفعلن، ووردت بعِلّتها تلك في الحشو ،وهذا خروج عن نظام الخليل [6]، بينما عدَّها عدَّها حازم جزءاً مستقلا أصيلا ،تساعيا مبنيا من ثلاثة أسباب ووتد مجموع،"ولقد جربتُ[نازك] استعمال هذا الوزن الجديد في ثلاث قصائد حرّة ،أوضحُها(نجمة الدم)... سنة 1975م ،وقد

1:يراجع :مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص127.

2:يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص238 و 256.

3:تراجع :نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،ص84.

4:م.ن ،ص84، 85.

5:نازك الملائكة ،مرجع سابق ،ص 84 ،85.

6:يراجع م.ن ،ص85.

قدمت هذا الوزن الجديد أول مرة إلى الجمهور،داعية الشعراء إلى استعماله ..." [1]،وقد عدّ أحد الباحثين هذا الصنيع من نازك سبقا ،ودليلا "على ذوقها الموسيقيالعربي الأصيل ،الذي جعلها تتفق من حيث لا تدري–ولا شك عندي في ذلك – مع الأسلاف [يعني حازما]...من غير أن تطّلع عليه عن حازم أو تعلم به ،لأنها لو اطّلَعت عليه...لأشارت إلى ذلك ،و لم تدَّعِ اكتشافه"[2] والسبق إليه.

فإن كان الحكم لنازك بالذوق العربي الرفيع ،لا خلاف فيه وهي الناقدة الشاعرة المِقْوالُ،فالجزم بأنها لم تطَّلعْ على هذا الوزن عند حازم ،فيه نظر، ليس سوءَ ظن بها وهي المؤتمنة ،بل حسن ظن بها ،لأننا نستبعد أن لا تطّلع ناقدة مبدعة في مقامها ،على على مؤلف له خطورته ،وله أهميته البالغة كمنهاج البلغاء لحازم ،خصوصا أنه خرج إلى الوجود في طبعته الأولى سنة 1966م ،في تونس ،فإما أن تكون اطَّلَعَت عليه ،غير أنها نسيت أنها أخذت فكرة هذا الوزن ،وما أكثر ما يحصل لنا هذا مع بعض الأفكار ،أو أن المنهاج لم يصل إليها رغم مرور ثماني سنوات بين صدوره واكتشافها لهذا الوزن ، إلا أننا لا نجزم بأيٍّ من الأمرين ،مع الاحتفاظ– طبعا –بحسن الظن بها.

واستيفاءً لجميع الأوزان التي ذكرها القرطاجني ،نذكر بحرا آخر أورده ،وإن كان في عبارة عابرة،نصها :"وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين ... وزنا إلا أنه جعل الجزأين المزدوجين خماسيين فرارا من الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية... وذلك قوله :

أَقْصَرَ عن لوميَ اللائم *** لّما درَى أنّني هائمُ

تقدير شطره: مستفعلن فاعلن فاعلن"[3] ، وبه يصل تعداد البحور عنده إلى **سبعة عشر** وزنا ، أثبت منها للعرب أربعة عشر ،مشككا في الخبب ،مطّرحا المضارع ،وقد وافق العروضيين في تجزئة بعض البحور، وصدف عن تجزئتهم لبعضها الآخر،من غير أن يهمل ماجدّ على الساحة الإبداعية الشعرية العربية إلى وقته من أوزان،كالدّبيتي واللاحق ،وذاك الذي نسبه إلى الأندلسيين المتأخرين،إذ رآها منسجمة مع القوانين العامة التي بنت عليها العرب أجزاءها وأوزانها.

ويكون حازم بهذا قد نهج نهج الخليل الذي "أشار إلى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه، إلى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها في الوقت نفسه الذي أشار فيه إلى التحقق الفعلي لبعض الطاقات"[4]من خلال استقراء النتاج الشعري العربي الموجود بين يديه ،"ولا يبدو أنه أراد القول

---

[1]:م.ن ،ص.ن.

[*]: نازك الملائكة،ناقدة وشاعرة عراقية مكثرة،من رواد تجربة الشعر الحر أو شعر التفعيلة،توفاها الله – فيما نعلم بمصر،وبها دفنت-رحمها الله.

[2]:أحمد فوزي الهيب ،حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي،ص25.

[3]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ص94

[4]:كمال أبو ديب،غي البنية الإيقاعية ،ص 94.

القول : إن كل ما لا ينحصر ضمن التحقّقات التي أُنجزت حتى عصره،يجب أن يعدّ خروجا على أسس الإيقاع العربي "[1] كما زعم بعض العروضيين العرب القدماء[2] ،بل الأمر على عكس ذلك تماما إذ إن الخليل في عمله العروضي آمن"بالحرية،لأنه آمن بالقياس...[و]بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر العربي كذلك"[3]، بمقابل صنيعه مع أقيسته النحوية والصرفية واللغوية.

وكثير من أقيسة حازم السابقة فيما قبل وما رد من الأجزاء ومن الأبنية الوزنية يظهر أنها تتبع السمت ذاته،وتقفو النهج التجديدي المنفتح عينه،فقدتأكدت"في وعي حازم قيمةالتجديد في الموسيقى الشعرية،مادامت صادرة عن قيم التناسب والانتظام،وبمثل هذا الوعي يتباعد...عن العروضيين التقليديين ،ويتقبل تجديد الأندلسيين من مواطنيه أو المتأخرين من شعراء المشرق،على أساسا عقلي خالص لا علاقة له بالنقل " [4]،ولعل هذه الخصوصية هي ما يحمل على القول: إن"مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم ...لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ،وظالمة للعروضيين أنفسهم،لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه" [5]،إذ كانت مؤلفاتهم العروضية في معظمها تعليمية تستهدف الإعانة على معرفة أوزان العرب ،وتمييز ما صحّ وزنه من الشعر مما اختل وانكسر.

أما صاحب المنهاج ، فعلى خلاف ذلك "لم يكن غرضه تعليم العروض " [6] ،أو تعليمنا كيف نقطِّع الشعر ،ونميز بين الوزن الصحيح والمختل ،بل يبين لنا كيف ينبني الجزء من جمع الأرجل وتأليف بعضها إلى بعض،وتكوين البحر أو الوزن بجمع تلك الأجزاء في بناء واحد بطرق متناسبة اقترحها لذلك ،في محاولة للتقعيد لهذه الأوزان،والتقعيد لعلم العروض بالجملة ،دون إغفال استقراء النتاج الشعري الحاصل والمتحقق على هذه الأوزان ،وعلى غيرها مما جدَّ وأُحدِثَ، فيثبت منه ما تناسب ،ويطَّرح ما تنافر وتنافى مع الذوق والقانون والقياس الصحيح ،وكما يقول ابن جني :"فكل من فُرِقَ له عن علّة صحيحة،وطريق نَهجَةٍ ،كان خليلَ نفسه ،وأبا عمرو فكره " [7]، فلعل حازما يحاول أن يكون خليل نفسه في علم العروض ،من خلال ما ناقشه من قضايا ومسائل ،في هذا الشطر من عمله النقدي ، والذي عرفنا بعضه مما يخصّ مصطلحاته العروضية الجديدة ،وقوانينه وتقديراته

---

[1] م.ن،ص.ن.

[2]:قد عرضنا لمثل هذا عند الأخفش في المدخل،وللعروضي نص صريح فيه،ويراجع :العروضي،الجامع في العروض،ص60إلى غاية74،ومنع أن يزيد أحد على بناء الخليل وأوزانه شيئا.

[3]:كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية ،ص94.

[4]:جابر عصفور ،مفهوم الشعر ،ص188.

[5]:محمد حماسة عبد اللطيف ،اللغة وبناء الشعر ،دار غريب ،القاهرة ،مصر ،2001م ،ص256.

[6]: م.ن،ص257.

[7]: ابن جني (أبو الفتح عثمان) ،الخصائص ،تح :محمد علي النجار ،المكتبة العلمية ،دار الكتب المصرية ، القاهرة،مصر ، 1952م ،ج1 ،ص190.

للأجزاء والأوزان،ونطمح إلى أن نعرف مزيدا منه في الفصل الموالي لهذا الفصل بعون الله ،وإن كان الأهم قد تم التعرض له في هذا الفصل ،الذي استطال ،فأوجب أن نؤجل بعضا من القضايا اللائقة به إلى ما بعده ،أو نَدعها لبحوث أخرى مستقلة ،تحقيقا لبعض التوازن بين أجزا ء البحث.

الفصل الثّالث: البحـــــور وانفكاكها،تغييراتها ،وصفاتها وتناسبها مع الأغراض :

- انفكاك البحور وحقيقته (دوائر العروض)
- تغييرات البحور(الزحافات والعلل)
- صفات البحور وتناسبها مع الأغراض.

الفصل الثالث :

البحور و انفكاكها ،تغييراتها وصفاتها ،و تناسبها مع الأغراض :

3-1 – انفكاك البحور وحقيقته (دوائر العروض) :

3-1-1 – عند العروضيين :

يتفق في أوزان الشعر العربي **الستة عشر** بحسب تجزئتها المعهودة لدى أكثر العروضيين ،و بحسب ما بنيت عليه من الأرجل ،أن بعضها يمكن أن يفك من بعض ،بمجرد الانتقال في بعض البني على الأسباب و الأوتاد فيها ،و يسمح ذلك بفعل دائري يرجع بنا دوما إلى نقطة البدء ،و هذه هي الفكرة التي تقوم عليها ما تسمى **بدوائر العروض** ،و **الدائرة العروضية** في تعريفها البسيط عند العروضيين " اصطلاح أطلقة الخليل بن أحمد على عدد معين من البحور ،يجمع بينها التشابه في المقاطع أي الأسباب و الأوتاد "[1]، و هي تشبه الدائرة الهندسية في أنه " يمكن البدء من نقطة معينة على محيطها للحصول على بحر معين ،و إذا بدأنا .... من نقطة ثانية في مكان آخر من المحيط فإننا نحصل على بحر ثان "[2] ، و با نزياحات مماثلة قد نحصل على بحور أخرى في الدائرة نفسها ،و في هذا المعنى قال أحدهم: إن الدائرة " صفة لموصوف محذوف تقديره الحروف الدائرة ، أو الأوتاد و الأسباب الدائرة "[3]، و عدة هذه الدوائر عند جمهرة العروضين **خمس** ،تدور على " الأجزاء الأصول الأربعة....و هي فعولن و مفاعيلن و مفاعلتن و فاع لاتن المفروق الوتد ،[منها] ثلاث بسائط ،و ثنتان مركبتان "[4]، و الأجزاء الأصول هي ما ابتديء بوتد ،و الدائرة البسيطة هي ما فكت منها بحور بحور تبنى على تكرار جزء واحد ،و المركبة ما فك منها غير ذلك ،و لهذه الدوائر أسماء فمنها **دائرة المتفق** و فيها المتقارب و المتدارك ،و ثانيها دائرة **المجتلب** ، وفيها الهزج و الرجز و الرمل ،و منها دائرة **المؤتلف** و فيها الوافر و الكامل ،و دائرة **المختلف** و فيها الطويل و المديد و البسيط ،و دائرة **المشتبه** و فيها المضارع والمقتضب و المجتث و السريع و المنسرح و الخفيف[5] .

ومن العروضيين من سمى هـــذه الدائرة الأخيرة بتسمية أخرى هي: **المجتلب** ،و سمى التي فيها الرجز و الهزج **بالمشتبه** ،و قال : إنها دائرة كـــان "القياس [فيها] أن يقدم المضارع على السريع

---

[1] : عبد العزيز عتيق ،علم العروض و القافية ،ص189 .

[2]: م.ن، ص.ن.

[3]: محمد المحلي ،شفاء الغليل ،ص124.

[4] : م .ن.ص.ن .

[5] : يراجع مثلا :العروضي،الجامع ،ص95 ،و المحلي ،شفاء الغليل ،ص124 إلى 167 ،و هي هناك مفصلة بأشكالها ،مما يغني عن إيرادها هنا ،و يرجع أيضا إلى :عبد العزيز عتيق ،علم العروض و القافية ،ص191 إلى غاية 196.

لأن أوله وتد ،لكنهم تركوا القياس و قدموا السريع ،و ذلك أن مفاعيلن في المضارع لا تجيء سالمة قط ،...فلما بطل أن يكون المضارع أولا لكراهتهم ابتداء الدائرة ببحر يكون أوله مثل هذا ،كان السريع أولى بالتقديم"[1] ،و بأن تبنى عليه هذه الدائرة ،و معنى هذا أن كل دائرة بنيت على أن توزع على محيطها أرجل وزن بعينه ،ثم تفك البحور المجاورة له بالانتقال على أرجل أجزائه ،و هذا ما جوز للكثيرين أن يسموا كل دائرة باسم البحر الرئيس فيها ، فدائرة المتفق بحرها المتقارب ،و دائرة المجتلب – عند غير التبريزي – بحرها الهزج ،و دائرة المؤتلف و بحرها الوافر ،و دائرة المختلف و بحرها الطويل ،و دائرة المشتبه (المجتلب عند التبريزي) بحرها السريع على ما عليه الأكثرون [2] ،و إن كان القياس يفرض أن يكون بحرها المضارع ،و هذا ما أقره آخرون كالمحلي و غيره [3] .

لكن هذه الدوائر تعطينا صورا نظرية للأوزان ،نجد بعضها في الواقع مختلفا قليلا أو كثيرا ،فقد ينقص من الوزن النظري جزء كالمديد مثلا ،أو بعض جزء كالبسيط أو الوافر ،مما يرسخ الاعتقاد أن "الخليل لم يسمع هذه البحور بشكلها الدوائري عن العرب ، لقد سمعها بشكل آخر ،لكنه لم يتردد في ... إتمامها إلى أشكال تامة مثالية ،و لا شك أن الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة و أن عمله لم يكن اعتباطيا عفويا "[4] ،رغم أننا نجهل هذا الأساس ، و لا نتوقع إلا أن تكون بحور الشعر "استنبطها الخليل من الشعر العربي الذي اطلع عليه و أخضعه لقوانين موسيقية و لغوية و رياضية ،.....و بنفس المنطق الذي اعتمده .....في وضع التفعيلات ،صنف بحور الشعر إلى مجموعات ،كل مجموعة تتكون من عدد من البحور تلتقي في تركيب المقاطع و تختلف في ترتيبها "[5] وتعاقبها طبعا ،و هذا تعليل أو توجيه عام ،و قد يجر إلى سؤال آخر يبحث عما إذا كان استقراء الأوزان في شعر العرب أسبق ،أم جاء ذلك بعد افتراضها بصورة نظرية في الدوائر ،ثم تمت مطابقتها بالواقع الشعري بعد استقرائه ؟ ،و إن كان الأمر كذلك ، فمن أين للخليل تلك الصورة النظرية الدائرية للأوزان؟.

لقد تحدث **ميشيل أديب** في مقال له عن شيء كهذا ، محاولا أن يكشف سر الدوائر العروضية ،و نأخذ مثلا قوله عن دائرة المؤتلف و بحرها الوافر: "و عندما وجد الخليل أن بعض الشعر

---

[1]: الخطيب التبريزي،الوافي،ص161 ،162 ،ورسم الدوائر في صفحات 65 ،94 ،119 ،160 ، 176.

[3] : منهم :العروضي ،الجامع ،ص95، و :ابن حماد الجوهري ،عروض الورقة ،ص63 ،و نسب بناءها على السريع إلى الخليل صراحة،و ناصر لوحيشي ،الميسر ،ص50،و عبد العزيز عتيق ،علم العروض و القافية ،ص190 ،و مصطفى بوشوارب ،علم العروض و تطبيقاته ،ص33 ،و غيرهم.

[3] : يراجع :المحلي ،شفاء الغليل ،ص147 و إن كان سماه ا :المشبه ،و كذا :ميشيل أديب ،العروض :متى تحميه من التغريب ، مجلة الموقف الأدبي (تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق)،السنة 31 ،ع377، أيار 2002 م/صفر 1423هـ ،ص48، 49.

[4] : كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية ،ص465.

[5] : صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض و الإيقاع الشعري ،ص43 و46

العربي يتجاور فيه مقطع ثلاث[ثلاثي] المتحركات قبل الساكن ،مع المقطع ذي المتحركين قبل الساكن ،و مقطع المتحركين و الساكن مع المقطع ذي ثلاث المتحركات و الساكن ،وضع لهما التفعيلتين ''متفاعلن و مفاعلتن '' ،ثم وضعهما في دائرة واحدة دون أي بحر آخر ،لأن البحور جميعها سوى بحر الكامل و بحر الوافر تخلو من المقطع ذي ثلاثة المتحركات قبل الساكن "[1]، و بالتنقل على أرجل بحر الوافر نحصل على الكامل بترك الوتد ،ثم نحصل على بحر آخر بترك السبب الثقيل من أول الكامل ،و من حقنا أن نستفسر عقب إيراد هذا النص ،بعد أن أخرج الخليل أجزاء الوزن الوافر من الشعر ،و هي التي تبدأ بمتحركين فساكن ، و تختتم بساكن بعد ثلاث متحركات ،ثم أخرج بحر الكامل من الشعر الذي يحصل فيه العكس تقريبا ،بعد هذا – و هو الأهم في ظننا – ما حاجته إلى أن يضع ذلك في دائرة أو مربع ،تجمع البحرين معا و تحصل على اسم خاص ؟!! ،ثم يخرج منها الوافر –زيادة على هذا – بصورة مغايرة لما اكتشفه الخليل في الشعر ،مما يضطره إلى الافتراض، كما يواصل ميشيل :"بما أن الكامل هو في الأصل ست تفعيلات "متفاعلن "مكرورة في الشطرين ،كان لابد من مجيء الوافر بست تفعيلات،لأن متفاعلن تتألف من مقطعي:مفاعلتن في الوافر=علن متفا "[2]. و هنا يطفو استفسار آخر ملح و هو :لماذا إذن لم يجعل الخليل بحر الكامل هو أصل الدائرة و أساسها ،ما دام قد توصل إلى أنه ورد بصورته في الشعر تاما ،و الوافر ورد بخلاف صورته ،و التام أصل و الناقص قد يفرع عنه و ليس العكس ،هنا يجيبنا ميشيل جوابا غامضا غير مفسر ،مفاده أن الخليل كان مجبرا على هذا الترتيب بحسب نظام الدائرة [3] ، فليس له أن يقدم الكامل على الوافر ،و إن كان ذلك ممكنا بتجريب التدرج في الأرجل على الدائرة ، إلا أننا بذلك نخرق ما يقال إن الدوائر التزمته ،و هو أن تبنى على أجزاء أصلية مبتدؤها وتد ،لكن مثل هذا الخرق قد حصل في إحدى الدوائر و هي دائرة المشتبه أو السريع عند الأغلبية فيما نعلم ،فلمَ حصل هذا ؟.

إن تبرير التبريزي لهذا – و الذي سبق إيراده – يعيدنا إلى القول بأن الدوائر لم تكن منطلقا لوضع الأوزان ، بل الذي كان منطلقا لذلك هو استقراء الشعر العربي ،و إحصاء ما جاء فيه من أوزان ،ثم لتأتي مرحلة تجريب فك هذه البحور بعضها من بعض – على الوجه الذي شرحنا – قصد تصنيفها في مجموعات أو فيما يعرف بالدوائر العروضية ،أقول : هذا ما يوحي إلينا به تبرير التبريزي لاعتماد الخليل بناء دائرة السريع على السبب الخفيف بخلاف غيرها ! .

---

[1] : ميشيل أديب، العروض متى نحميه من التغريب، ص 46.
[2] : ميشيل أديب ،مرجع سابق ،ص47.
[3] : يراجع :ميشيل أديب ،مرجع سابق ،ص.ن.

إلا أن همنا من هذا كله يبقى فهم قضية الانفكاك أو الفك في البحور ،و مقاربة أساس بناء الدوائر، و رواج فكرتها لدى جمهرة عريضة من العروضيين ،ليكون لنا هذا مدخلا ندخل به تصور حازم لهذه القضية ،لنحاول مناقشته و تجليته في ضوئه ،و على خلفية منه.

2-1-3- انفكاك البحور و الدوائر عند حازم :

الطرح الموجز الآنف لفكرة الدوائر و فك البحور ،تم بالنظر إلى تقديرات الأوزان و تجزئتها التي عهدت عليها ،و كما ارتضاها كثير من العروضيين ،و بمجرد معرفة مخالفة حازم ،و تنكبه عن بعض تلك التقديرات ،نستيقن مبدئيا أنه على خلاف معهم في تصور الدوائر ،و تلك الانفكاكات ، إلا أنه لا ينكر إمكانية حصول ذلك في بحور يتساوق نظامها،و تشترك في الأرجل المكونة لأجزائها ، وليحصل هذا الفك "يلزمه بعد الوضع [وضع الوزن] أن يوجد وزن آخر ،أو أوزان سياق نظامها نظامه ،بأن تجعل مبدأها من رؤوس الأسباب و الأوتاد متأخرا عن مبدئه " [1] ،بتحقيق النقلة من الأسباب إلى الأسباب أو إلى الأوتاد و العكس بشكل دائري ،"فيكون نظام كل منهما إذا وضعت له أشكال في الخط ،أو تصور في الذهن ،ثم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أول جزء يلي الجزء الأول الذي هو مبدأ النظام ،فبدأت بأول الجزء الثاني، و استمررت على جميع النظام ،و وصلت بآخره الجزءَ الذي فاتك منه أولا ،حصَّلت بذلك بنية الوزن الآخر و هيأته " [2] ،فمثل هذا الانفكاك حتمي طبيعي ،يؤكد حازم أنه "من الأعراض الواقعة في الأوزان من غير قصد" [3] ،لذا لا ينبغي القول إن الوزن وضع بفكه من وزن آخر ،ثم لكي يحصل الفك لابد من أن يكون الوزن الأصل حاصلا بصورته في الخط أو في الذهن بطريق التوهم ،هذا الوزن قد نسأل نحن : ما مصدره ،و كيف تم اكتشافه أو وضعه ؟.

يقول أحد الدارسين :"و لما كانت هذه الإمكانية تعني أن الوزن يدور عودا على بدء ،بمعنى أن آخر البيت يسلم إلى أوله ،و موضع ما في البيت يسلمنا إلى موضع ما في البيت الذي يليه ،و هذه حركة ذهنية و حسية دائرية بطبيعتها ،من هنا مثلث هذه العملية بدوائر في الرسم" [4]، و تبلورت فكرة الدوائر العروضية لدى العروضيين ،و عدها بعضهم أصلا للأوزان الشعرية ،فمنها ما طابقت تجزئته الدائرية الواقع ،و منها خالفت ذلك ،و هذا ما يصر القرطاجني على نفيه و استبعاده بقوله: "فينبغي لمن طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة ،المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية،و لم تسفف به إلى

---

[1] : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص232.
[2] : حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص230.
[3] : م.ن،ص.ن.
[4] : عبد الحكيم العبد ،العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ،ص89.

حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هار، ألا يعتقد في وزن من الأوزان أنه مفتقر في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر "[1] قد يساوقه في الترتيب .

و يقدم لنا بعد هذا صورة بسيطة ،عامة و مطردة ،رأينا مثلها عند استعراض ضروب تركيبات الأجزاء والبحور بحسب الأرجل ،و فكرتها أن " النظام الذي يكون من أجزاء متماثلة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء متماثلة "[2] في عدد الأرجل ، و بتجريب ذلك مع الكامل و الرجز تبينت – صحة مقولته هذه ،و كذلك لو فعلت مع أي بناء تضعه على أجزاء متماثلة مثل (مفعولاتن مكررا رغم أنه جزء مهمل) ،"و إذ النظام الذي يكون من جزأين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر، إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزأين متغايرين "[3] ،و بالتجريب على بحر الطويل تأكد لدينا ذلك ،و ينتج من هذا النظام " المركب من جزأين متغايرين يعاقب أحدهما الآخر خمسة أوزان "[4] .

كما أن "النظام الذي يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء شفع و وتر ،قدم الوتر أو وسط أو أخر – إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه ،خرج لك وزن قد ترتبت أجزاؤه شفعا و وترا على واحد من الترتيبات الثلاثة ،فخرج من ذلك ...تسعة أوزان "[5] ، وفي هذا دليل -كما نزعم- على أنه لا اختصاص للبحور التي بنيت عليها الدوائر بأن تكون أساسا لذلك دون غيرها .

لا شك في أننا لو تمادينا مع هذه الطريقة في فك البحور – ما صلح منها و ما لم يصلح – و جمع ما انفك منها بعضه من بعض في دوائر لما وصلنا من ذلك إلى حد أو نهاية [6] ،و يظهر أنه كلما تنوعت أجزاء البحر ،أو ازداد عدد أحرفها ،كلما ازداد عدد البحور المنفكة ،و الدوائر الجامعة لها ،و لذا يوصي صاحب المنهاج مجددا ، بأنه " يجب ألا يبلغ الحرص بالمتأدب على أن يستقصي جميع ما ينفك من كل دائرة ، و يروم أن يرد كثيرا من الأوزان إلى ذلك و لو بتجزئة متنافرة ثقيلة كما فعل ذلك العروضيون "[7] ،يقصد فعلهم في تجزئة المتدارك التي وصمها من قبل بالثقل لتحقق وجه من وجوه التنافر فيها في نظره ،و هي بناء الوزن على جزء يقع الأثقل منه في النهاية كما قدمنا .

---

[1] : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص231.
[2] : م.ن،ص230.
[3] : م.ن،ص.ن.
[4] : م.ن،ص.ن.
[5] : حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص230.
[6] : و يراجع كمثال لهذا :رضى بوصبيع صالح ،الجديد في سلم الإيقاع الشعري (محاولة نحو التأسيس) ط1 ، مطبعة الجنوب الجزائري ،تقرت ،الجزائر ،ماي 2001م ،ص54 إلى 89 ، و قد استنفد الباحث جهدا مضنيا أو صله إلى مدار من الدوائر فك منها بحورا لا تكاد تقوم على أساس إيقاعي واضح!!.
[7] : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص232.

و العروضيون أنفسهم – بغض الطرف عن المتدارك- يقرون بوجود بحور مهملة تفك من تلك الدوائر ،لا تصلح لأن تكون أوزانا لما فيها من الاضطراب و التنافر ،و بتعبير أنيس أن الإهمال " خير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان ...و يجب أن تظل مهملة في بحوثنا ....و...أن ينظر إليها دائما على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض ،حين أرادوا أن يضيفوا جديدا إلى ما قاله الخليل "[1] و جاء به في ميدان العروض .

و القرطاجني في هذا على وفاق مع غيره ،بل و يذهب إلى أبعد منه ،تدليلا منه على أن الدوائر ليست بتلك الأهمية ،فأكثرها "تنفك منها أوزان غير ملائمة و لا خفيفة ،و هناك أيضا دوائر أخر لم يستعمل منها شيء ،و هي عزيزة الإحصاء لكثرتها ،إذ لكل تركيب من تركيبات الأسباب و الأوتاد والأجزاء المركبة منها دائرة تخصه"[2] ، وقد رأينا من حاول إحصاءها في عملادعى صاحبه فيه محاولة التأسيس و انزلق به إلى ما يشبه العبثية [3] في غير قليل من التكلف ،و لعله استهوته فكرة الدوائر ، خصوصا و أنها – كما يقول حركات- "طريقة جذابة لمعرفة الأوزان تغنينا عن الحفظ ،و تمكننا من استنتاج أوزان البحور "[4] ،فراح يشقق الدوائر و البحور ،و غاب عنه أن حازما وصف هذه الدوائر بأنها " لم يقل بها كثير من العروضيين ،و من أوردها فإنما أوردها على أنها ملحة عرضية لحقت الأوزان اتفاقا ،لا أنها حقيقة بنيت عليها الأعاريض وضعا و اعتمادا " [5] ،و يظهر أن حازما لا ينسب هذه الدوائر إلى الخليل ،بل هي فكرة لحقت الأوزان اتفاقا من غير أن يعتمدها الخليل أو ينطلق منها إلى الأوزان في صورها الأصلية.

ها هنا تلوح شبهة تبعثها فكرة الخليل عن أصول الأوزان ، و إن كان حازم قد أقرها في عمله ، و هذه الشبهة ذكرها صاحب الكافية الشافية، فيما نقل عنه أنه قال :"و أنكر بعض الناس الدوائر أصلا ،و جعل كل شعر قائما بنفسه ،....و قال إنما سمعناهم نطقوا بالمديد مسدسا ،و بعروض الطويل (مفاعلن) و بعروض البسيط (فعلن) ،....و من أين لنا أن ندرك أن الأصل في المديد التثمين ، و أصل عروض الطويل (مفاعيلن)،....و أصل عروض الوافر (مفاعلتن)" [6] ،و يردّ على هذه الشبهة التي أومأنا إلى طرف منها من قبل بالقول :" فالتثمين في المديد ،و التسديس في الهزج مثلا ...

---

[1] : إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص210.
[2] : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص232.
[3] : يراجع :رضى صالح ،الجديد في سلم الإيقاع ،ص54و ما يليها.
[4] : مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص89.
[5] : حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص232.
[6] : محمد بوزواوي ، تاريخ العروض ،ص103 ،104 ،نقلا عن الصبان صاحب الكافية الشافية.

من الأصول التي رفضها العرب ،كما رفضوا أصولا كثيرة من كلامهم على ما تقرر في علم العربية ، وإذا تطرق الشك في ذلك إلى الشعر تطرق إلى الكلام فيفسد باب كبير من علم العربية "[1] .

و هذا القياس و المقارنة الذي لجأ إليه الصبان يؤخذ مع الفارق ،و قد يقال له :إن مادة اللغة كانت موجودة و هي الحروف ،و باستقصاء جميع تراكيب تلك الحروف بعضها مع بعض وفق نظام التقاليب نتجت لنا منظومة ما يمكن من الكلمات ،و بالاستقراء ميّز بين ما هو مستعمل منها و ما هو مهمل في كلام العرب ،أما الأوزان فليس حالها كذلك ،إذ لم تكن أمام الخليل مادتها ،حتى يقوم بالاستقراء ليفصل بين المهمل و المستعمل على أصله أو مغيرا ،لذا يظهر أن الشك في هذا لا يؤدي بتاتا إلى الشك في الآخر.

و يذهب أحد الباحثين المعاصرين في توجيه هذه الشبهة مذهبا آخر يفضي به إلى الحكم "أن الخليل لم يفرض أصولا تطورت في الاستعمال ،أي أنه حين جعل المديد مربعا في الدائرة مثلثا في الاستعمال ...لم يفرض أن ما وضعه في الدائرة أصل ،و ما استعمله تطور له ،....بل إن بعض المحدثين هم الذين افترضوا أن ما في الدائرة هو الأصل و ما في الشعر تطور له "[2] ، و لا نعلم ما الذي منع صاحب هذا التوجيه من القول كما قال حازم : إن الدوائر مُلحة عرضية استملحها بعض العروضيين الذين جاءوا بعد الخليل ،أما هو فلم يكن ليقيم لها حسابا ،أو يقيم عليها أوزانه ،فقد علمنا أن معظم العروضيين المتقدمين لم ينكروا فكرة أصول الأوزان ،بينما فيهم من تجاوز فكرة الدوائر ،فهذا الجوهري "أنشأ نظرية تختلف تماما عن نظرية الخليل ،و هي مبنية أساسا على تركيب البحور المزدوجة انطلاقا من البحور البسيطة "[3] ،على أنه كان ينسب في عروض الورقة الدوائر إلى الخليل و اعتمد فكرة أصول الأوزان[4] .

ومن الرافضين لفكرة الدوائر :**"النَّظَّام"**[*] الذي " نقل عنه قوله :إن دوائر الخليل لا يحتاج إليها غيره "[5] ،لكن كثرة العروضيين الذين ينسبون هذه الدوائر إلى الخليل تمنعنا من نفي ذلك نفيا

---

1 : م.ن،ص104.

2 : محمد بوزواوي ،مرجع سابق ،ص104.

3 : مصطفى حركات ،نظرية الوزن ،ص279.

4 : يراجع : الجوهري ،عروضه الورقة ،ص63 و غيرها ،و لا نخفي استغرابنا من عدم وجود صور الدوائر كما وعد به في كتابه.

5 : محمد بوزواوي ،تاريخ العروض ،ص105.

*هو إبراهيم بن سيار النظام ،أبو إسحاق ،رأس من رؤوس المعتزلة ،و من أشهر القائلين بنظرية الصرفة في إعجاز القرآن و أوائلهم ، فنسب ذلك الرأي إليه ،و عرف به ،و شايعه عليه آخرون و كان النظام من بلغاء زمانه مقالة و لسانا ،ذا نظر دقيق، عاش في القرن الثاني للهجرة ،و قد تأكد قوله بالصرفة و صحة نسبته إليه ،و تحتمل الصرفة ثلاث معاني : - أن الله سلب دواعي العرب إلى المعارضة مع توفر أسبابها ،أو أنه سلبهم العلوم التي لابد منها ليتم ذلك ،أو منعهم من المعارضة على جهة القسر و الصرف .

باتا، ورغم هذا يمكن الحكم عليها من الناحية العلمية ،كما حكم عليها القرطاجني من دون أن ينفيها ، و نعد من المبالغة قول محمد العياشي "إن الدوائر الخليلية ليست من العمل العلمي الجدي في شيء ... فالخليل لم يرسم الدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس ،كالذي لعلم السحر و أسرار الحروف و الطلاسم ..." [1]، و غير واضح ماذا سيستفيد علم العروض من تشبيهه بعلم السحر ؟،وما الذي سيجنيه الخليل من هذا العبث الصبياني ؟،و ماذا بين دوائر العروض و أسرار الطلاسم من الشبه ؟،و لا نعلم أن الخليل كان غلاما يستعرض عضلات عقله بهذه الطريقة السمجة الساذجة، التي صورها صاحب هذا القول !؟ .

من المؤكد أن أخف من هذا،نفي نسبة الدوائر إلى الخليل ؛أو القول كما قال شكري عياد : " إن دوائر الخليل لا تعني شيئا أكثر من الجمع الآلي بين عدد من البحور" [2]، يجمعها تشابه نظامها؛ وتساوق ترتيب الأرجل في الأجزاء المكونة لها ؛فهي بذلك "لا تعدو أن تكون عملا منهجيا لضبط أوزان الشعر العربي، وزنا كميا مناسبا لطبيعة هذا الشعر في الأساس" [3]،سواء أكانت من وضع الخليل أم من جاءوا بعده.

إن فكرة تولد البحر من البحر، و التي بنيت عليها الدوائر بالأساس، وذكرها حازم و لو ذكرا عارضا – فيما يبدو– "هي فكرة مشتركة في الدوائر العروضية و الدوائر الموسيقية...[و] إن العبرة في المباينة هي بتغيير نقاط الارتكاز التي ينفك فيها بحر عن بحر؛كما ينتقل الموسيقي بلحنه من مقام إلى مقام؛ أو من لحن إلى لحن بتغيير نقطة البداية ؛ أو الإصبع العازف على عوده " [4]،ورغم هذا يبقى الشبه قائما ،ويدعو إلى التساؤل : لم لم يحتفل صاحب المنهاج بهذه الدوائر كما احتفل فيما مر بنا بمفاهيم ومعاني موسيقية أخرى ؛أثبتت استناده كما ذكر إلى علم الموسيقى فيما نظر و قرر؟.

قد يخفف من حدة هذا السؤال وجدواه أن حازما –على الأقل– استملح فكرة الدوائر عند غيره ،وإن كانت تقديراته لبعض الأوزان تتناءى أو قد تتنافى مع هذه الفكرة ؛ و أن "سمة الشبه في عملية الفك بين دوائر العروض، و دوائر الموسيقى ؛تصح إيقاعيا حقا ؛و لو أن ذلك يعد بدهيا أو

- يراجع في هذا :أحمد سيد محمد عمار ،نظرية الإعجاز القرآني و أثرها في النقد العربي القديم ، ط1 ،دار الفكر ، دمشق ،سورية ،دار الفكر المعاصر، بيروت ،لبنان ،1421 هـ/2000 م ،ص43 إلى غاية 65.

[1] : محمد بوزواوي ،مرجع سابق ،ص106.

2 :شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي ،مشروع دراسة علمية ،ط1 ،دار المعرفة ،القاهرة ،مصر ،يولية ، 1968م ،ص65.

[3] :عبد الحكيم العبد ،العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ،ص96.

[4] :م.ن،ض93.

طبيعيا من قبيل ظاهرة استدارة الأيام في الأسبوع "[1]،يسلم اليوم فيه إلى ما بعده ؛ تماما كما في بعض الأوزان والألحان .

في أبنية حازم الوزنية ؛يعد الخبب أكثرها مناهضة ؛لحتمية الدوائر ومنطقها،وإن كان السريع وبحور أخرى على قدر من التنافي معها، لأن تجزئته على جزأين ثمانيين تباعد بينه وبين المتقارب، فهو إلى شكه في ثبوت هذا الوزن عن العرب،يرفض الوزن المشتق من دائرة المتفق بعد المتقارب ،لأن تجزئته على ذلك ثقيلة ،غير متناسبة ،كما بين من قبل،ومن العروضيين من يخبرنا أن دائرة المتفق "فيها على مذهب الخليل باب واحد وهو المتقارب ،والقياس يوجب أن يكون أقل ما يقع فيها من الأبواب بابان"[2]،وإن كان هذا يعزز الشك في نسبة الخبب إلى الخليل،فإنه يؤكد ما قاله حازم من حرص العروضيين على أن يفكوا من المتقارب بحرا ولو لم يكن لائقا [3] أو مستعملا، ككثير من المهملات التي أخرجوها وشققوها،وهذا أول طعن في حتمية الدوائر في الدر س العروضي،وإذا تحرينا الدقة فعلينا أن نقول الأتي :

– إذا صحت نسبة الخبب إلى الخليل بن أحمد، فقد يكون هذا شبه دليل على عدم علمه بفكرة الدوائر، إذ كيف يستعمل بحرا [4] ،ثم لا يثبته في الدوائر ،رغم أن انفكاكه من المتقارب تلقائي و لازم ، ولا يفك منه غيره،سواء أكان مهملا أم مستعملا؟، ثم كيف يثبت في دوائره المهملات من الأوزان الكثير ،في حين يهمل بحرا استعمله !؟ ،وإن كان سبب إهماله إياه قلة أو انعدام الشواهد عليه في الشعر ، فشأن المضارع والمجتث شأنه في ذلك ؟.

– وإن لم تصح نسبة الخبب إلى الخليل ،فهذا أيضا دليل على أنه لم يعتمد الدوائر في اكتشاف البحور ،وإنما هي من الأعراض التي اتفقت بعد ذلك،كما ذهب إليه القرطاجني .

– وإن كان الخليل استهجن هذا البحر [5] ، لمباينته نظام البحور الأخرى، فهذا يعضد استهجان صاحب المنهاج واطراحه لتجزئة (فاعلن) ،ومعها فكرة الدوائر العروضية.

ومن الأوزان التي تناهض نظام الدوائر وتخرقه عند القرطاجني وعند غيره من غالبية العروضيين : بحر المضارع، فإن كان الأول قد هجم عليه ونفاه من جمهورية أوزان الشعر نفيا قاطعا ،فإن غيره من العروضيين – أغلبهم – استنكفوا أن يبنوا عليه إحدى دوائرهم، رغم أنه وحده فيها الذي

---

[1] :عبد الحكيم العبد ،مرجع سابق،ص96.
[2] :العروضي ،الجامع ،ص95 ،و مثله :التبريزي ،الوافي ص176 ،177.
[3] :يراجع :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص230 ،231.
[4] :ذكر استعماله له :القفطي ،إنباه الرواة ،ج1،ص377.
[5] :كما قال أحمد عبد الدايم في مقدمة تحقيقه لكتاب العروض للأخفش،ص100 منها.

يبتديء بوتد ،وعزفوا عن القياس و قدموا السريع عليه ،و قد علل أحدهم ذلك فيما سبق بصورة هذا البحر في الواقع الشعري ،فتفعيليته الأولى لم ترد سالمة [1]، و هذا يحملنا على أن نسأل :أيهما الأصل ، و من الذي يخضع للآخر ،الواقع الشعري أم الدوائر العروضية ؟،إن كانت الدوائر أصلا ، فكيف نخضعها في نظامها للواقع الشعري و هي الأصل ؟ ،لو كانت الدوائر سابقة على معرفة الأوزان و أحوالها في شعر العرب ،لما كان على دائرة السريع أن تخرق قاعدة بنائها ،بأن تبنى على ما أوله سبب و تصدف عن المضارع ،و بالجمع بين موقف حازم من هذا البحر ،و موقف العروضيين منه بشأن دوائرهم ،يظهر الآتي :

- إما أن المضارع فعلا ليس من أوزان العرب و لا من نظامها ،لذلك لم تبن عليه الدائرة .
- و إما أنه وزن من أوزانها ،أما الدوائر فقد بنيت بعد معرفة الأوزان في واقع الشعر ،و معرفة صورها المستعملة ،فلا تكون بذلك أصولا للأوزان ،أو محتاجا إليها في استنباطها و تقديرها.

و مادام موقف العروضيين – غير حازم – من المضارع يبدو مثبتا له – على قلة أو انعدام شواهده – بخلاف الخبب ،فمعناه أنهم يناقضون أنفسهم في اعتبار الدوائر أصولا ،و بعبارة أخرى :إن بين المضارع و الدوائر – بالنسبة إليهم – لا بد من **مراقبة** ،فهما لا يصح أن يثبتا معا .

و نزعم أن حازما بعيد عن هذا التناقض ،بنفيه المضارع ،و مباينة تجزئته لبعض البحور كالخبب لفكرة الدوائر أو على الأقل حتميتها .

هناك نقطة جوهرية أخرى أثيرت من قبل و أثارت جدلا ،هي أصول الأوزان ، ما مصدرها ، وكيف تم التوصل إليها ، و قد استعرضنا بعض محاولات التفسير من جانب المثبتين لنسبة هذه الدوائر إلى الخليل ،و تَبَدَّى أنها افتراضات تخرجنا من مأزق لتصنعنا في آخر ،و هو ما ينبيء أن الأمر سيكون أعقد عند من ينفون فكرة الدوائر،و يثبتون قضية أصول الأوزان ،و على رأسهم : حازم ،لأنه لم يحد في ذلك عما قاله غيره ،و لم يردَّها كما رد فكرة الدوائر ،فمن أين له بأصول الأوزان ، و كيف عرف أن منها ما أصله التثمين و المستعمل منه مسدس .....؟.

بتتبعنا لبعض القضايا العروضية التي ناقشها حازم ، تكوَّن لدينا تخمين بأنه ينطلق من قناعة مفادها أن أوزان الشعر العربي و أبنيتها خاضعة في وضعها لقوانين معينة،تتباعد بها عن الصدفة أو العبثية و الاعتباطية ، وذلك من خلال محاولته لتقنين ذلك ،و تقنين أمور كثيرة أخرى في كتابه المنهاج ،على نحو ما رأينا في تركيب الأرجل بعضها مع بعض ،و تركيب الأجزاء بالتأليف بينها ،

[1] :يراجع مثلا :الخطيب التبريزي ،الوافي ،ص161 ،162.

وصولا إلى تركيب الأوزان و البحور ،التي ثبت أنه يمكننا إنتاج كم هائل من البحور انطلاقا من الأرجل ،بل إن "لكل تركيب من تركيبات الأسباب و الأوتاد دائرة تخصه " [1] ،و تفك منه بحور كثيرة ، لكن العرب قبلت من هذه البحور ما خف و تناسب ،و باستذكار أن حازما كان يصدِّر حديثه عن كل وزن بقوله مثلا :"و أما ما تركب من السباعية الساذجة فإن الشطر فيها على ثلاثة أجزاء ،و ربما حذفوا الثالث منها أو بعضه " [2] ،و قوله عن أبنية أخرى :"فأما الأوزان المتركبة من خماسية و سباعية فإن **أصل** بناء أشطارها على أربعة أجزاء "[3] ، وقوله :" فأما المتركبة من السباعيات المتغايرة فبناء أشطارها على ثلاثة أجزاء "[4] ،و بإمعان النظر في هذه العبارات نستشف أن **أصول الأوزان عنده تهدي إليها أصناف الأجزاء التي تتركب منها** ،وفق قانون يقضي بأن :**– ما بني على السباعيات الساذجة أو المتغايرة غايته التسديس** ،و قد ينقص منه جزء أو بعضه عند حصول دواعي الثقل ،فنرى تبرير القرطاجني القطف في الوافر بأنه بحر بني على أجزاء تقع الفواصل في نهايتها ، لذلك تخلص من الفاصلة الأخيرة [5] بالقطف فاعتدل الوزن و صلح للاستعمال.

– ما بني على السباعيات مع الخماسيات متداخلة غايته التثمين ،و قد ينقص منه لدواعي الثقل ، مثلا :يبرر حازم النَّصف في المقتضب بأن بناءه على (فاعلن مفاعلتن) أربعا " ثقل لكثرة الأوتاد فيه و الأسباب الثقيلة ،و تكرر الفاصلة و وقوعها في النهايات ...فلهذا لم يستعملون إلا منصوفا " [6] بذهاب (فاعلن مفاعلتن) من كلا شطريه .

– ما بني على ما فوق الخماسيات غايته أيضا التثمين،و هو أقصى ما يقبل من عدد الأجزاء.

– ما بني على ما فوق السباعيات مكررا ساذجا كالثمانيات و التساعيات – و قد تبين أن التساعي غاية ما يقبل من الأجزاء – فهذا غايته التربيع و لا يقبل ما فوقه.

هذا الذي تراءى لنا من خلال كلام حازم نفسه ،أنه قصده و اعتمده و استغنى به عن فكرة الدوائر في تقرير أصول ما بنيت عليه الأوزان ،ثم علق بقوله :"و ضروب التركيبات كثيرة جدا ،و إنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خف و تناسب ،و ليس يوجد أصلا في ضروب التركيبات و

---

[1] :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص232

[2] :م.ن،ص227

[3] :م.ن،ص233

[4] :م.ن،ص235

5 :يراجع :حازم القرطاجني ،المصدر السابق ،ص228 ،230 ،231

6 :م.ن،ص234

الوضع الذي للحركات و السكنات و الأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان و نظمت عليه شعرها."[1]

وانطلاقا من فكرة الفك الدوراني أو الدوائري من البحور ،يلتفت حازم إلى "فكرة الترتيب الزماني للأوزان ،و تناسبها مع الترتيب المكاني للبيوت ....عبر إقامة التناسب بين حركة الدوران حول الخباء ،و بين حركة التماوج الصوتي في أبيات القصيدة "[2] ،و الحق أن فكرته هذه و مراده منها غاية في الغموض ،و قد نص عليها كالآتي :"و يجب أن تعلم أن أبيات الشعر ،و إن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها ،فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة ،إذا كان وضع الأوزان الشعرية و ترتيبها ترتيبا زمانيا لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى المبدأ ،بل تكون بينهما فسحة من الزمان و لابد "[3] كأنه يقصد أنه لا يمكن للناطق بالوزن أن يرجع إلى زمان مبدأ النطق ،بل بين ذلك فسحة و زمن ،بينما من يدور بالخباء يرجع إلى المكان نفسه الذي ابتدأ منه ،لذلك يواصل القول : "و ترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني ...و الأوزان و إن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمن المبدأ ،فإنها في تقدير ذلك ،إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم ،و إعطاء كل متحرك و ساكن حقوقها من التلفظ " [4] ، فيستوي الزمانان و يكون ذلك بمثابة بمثابة العودة إلى زمن البدء ،عند نهاية كل بيت في قافيته ،و ابتداء البيت الذي يليه ،و يفترض في جميع الأشطار و الأبيات أن تكون كذلك في الوزن الواحد، متساوية في الزمن و الحركات و السكنات "فتجد أركان الأبيات الباقية على وضعها الأصلي مزدوجة ، إذ التي في الشطر الأول منها مساوية للتي في الشطر الثاني في العدد ،و لا ينقص أحدهما عن الآخر في ذلك إلا بتغيير "[5] يطرأ من زحاف أو علَّة على أحدهما أو كليهما ،فتتفاوت في ذلك حينها نقصانا و زيادة .

2 –3– تغييرات الأوزان (الزحافات و العلل) :

1–2–3– تصور التغييرات (الزحافات و العلل) و حقيقتها عند العروضيين :

من قبيل إتمام الصورة أن نقدم بعض الرؤى العامة بشأن تغييرات الأوزان أو الزحافات و العلل كما تعرف عند كثير من العروضيين والنقاد ،و هي باب واسع في علم العروض ،لا نعلم أن أحدا ممن ألف في علم العروض –خاصة– قد تجاوزه أو طوى ذكره ،كما أنه كان لدى بعض النقاد مدخلا

---

[1] :م.ن،ص232
[2] :جودت فخر الدين ،شكل القصيدة العربية ،ص65
[3] :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص255
[4] :م.ن ،ص.ن ،و يراجع :جودت فخر الدين ،شكل القصيدة ،ص65
[5] :م.ن ،ص. ن .

أو موضوعا تناولوا فيه الوزن وعيوبه في شعر الشعراء الذين تصدوا لنقدهم ،ونمثل لهذا بصاحب الموازنة ‘‘بين الطائيين’’،إذ أقام بين الشاعرين موضوع الدراسة مقارنة من حيث كثرة الزحاف واللجوء إليه لدى كل منهما[1].

إلا أننا هاهنا سنتجافى عن كثير من التفصيلات و التفريعات ،و نتحرى الإجمال و الإيجاز و إلقاء نظرة شاملة دالة ،و بعد أن نرد الباب إلى أصل تسميته و هو **الزحافات و العلل** ،نكتفي بالإشارة إلى أن معنى " الزحاف في اللغة :زاحف زحافا ،و زحف زحفا، بمعنى مشى على ضعف...ثم استعمل في علم الشعر "[2] ، كما أن من معانيه " الإسراع ...و سمي بذلك لأنه إذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها "[3] لما نقص منها ،أما العلة فمعناها المرض من الاعتلال.

أما المعنى الاصطلاحي للمصطلحين ،فإن الزحاف في أبسط تعريفاته: "تغيير مختص بثواني الأسباب خاصة ،خفيفة كانت أو ثقيلة ،فلا يدخل في السبب بكماله ،و لا في شيء من الأوتاد مجموعة أو مفروقة "[4] ،و التعريف البسيط للعلل و هي جمع علة أنها "كل تغيير لا يخص ثواني الأسباب ...و هو ينقسم قسمين : زيادة و نقصان "[5] ، و الزحاف إما أن يكون حذف ساكن أو متحرك أو تسكين متحرك – ثاني سبب طبعا–.

جدير بنا أن نلاحظ ما لاحظه أحد الباحثين المحدثين ،أننا " حين نحاول فهم مصطلحي الزحاف و العلة مركزين على الدلالة اللغوية وحدها ،فإننا نخرج قبل البحث بإيحاء يسم الظاهرة بالرفض و عدم القبول ،و إذا كان جزء من الزحاف متفقا في دلالاته مع ذلك المفهوم اللغوي ،فإن جزءا آخر كبيرا ينأى عن هذا المفهوم " [6] ، وقد يصبح هذا الأمر أقل حدة حين نمعن النظر في التسميتين ،فعلى ،فعلى الرغم مما توحيان به في ظاهر الأمر ،إلا أنهما تحملان وتدلان على المعنى الجوهري الذي وضعا للتعبير عنه ،و هذا أهم ما يتوخى في الاصطلاح .

---

[1] :يراجع :الآمدي(الحسن بن بشر)،الموازنة بين أبي تمام والبحتري،تحقيق وتعليق:محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العلمية،بيروت،لبنان،ج1،ص269،وَ ج2،ص370. مع أننا نقر ما أقره أحد الباحثين،من أن الآمدي "يوشك أن يكون الناقد التطبيقي الوحيد في القرن الرابع،الذي عقد بابا خاصا فيما كثر في شعر أبي تمام [والبحتري] من الزحاف واضطراب الوزن،كما نعده سبقا إلى مزيد العناية بالوزن في العملية النقدية،والرأي ل:أحمد رحماني،النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري،رسالة ماجستير،إشراف:الرشيد بو شعير،جامعة منتوري،قسنطينة،1408هـ/1987م،ص139 من المخطوط.

[2] :ميشيل أديب ،العروض :متى نحميه من التغريب ،ص 53.

[3] :ناصر لوحيشي ،الميسر ،ص55.

[4] :المحلي ،شفاء الغليل ،ص69.

[5] :م.ن ،ص97

[6] :أحمد كشك ،الزحاف و العلة ،رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع ،مكتبة النهضة المصرية ،دار الهاني للطباعة ،القاهرة ،مصر ،ص17

فالزحاف أو الزحف مبعثه عارض خفيف قد يزول من إعياء و غيره ،و هو كذلك في الشعر ، تغيير خفيف غير لازم في معظم الأحيان ، أما العلة و هي المرض الشديد الذي قد يدوم أو يطول ،لذا سمي به ما يلحق الأوزان من تغايير دائمة ملازمة تستهدف في الغالب أقوى الأرجل، وهي الأوتاد في الأعاريض و الضروب خاصة ،لأن الخليل " قال : والأوتاد لا تزاحف في حشو البيت " [1] ،يقصد الإعلال ،لعلمنا أن الجوهري لا يفرق بين الزحاف و العلة ،" و الواضح أن العلة تغيير في تفعيلة العروض أو الضرب " [2] بزيادة أو نقص ،و هذا المعنى تحتمله كلمة العلة ذاتها .

لكننا بالتمادي في هذا التوجيه ،سننفي –ربما- بعض ما صرح به بعض علماء العربية القدماء في هذا الشأن من كراهية الزحاف و العلة، أو كراهة بعضه ،و من ذلك ،ما نقل عن الأصمعي أن " الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه ،لا يقدم عليها إلا فقية "[3] عارف بحد هذه الرخصة .

و أوضح في الدلالة على معنى الكراهة من هذا ،قول قدامة بن جعفر :" أهون عيوب الشعر الزحاف :و هو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء ،فمنه ما نقصانه أخفى ،و منه ما هو أشنع ،و هو في ذلك جائز في العروض "[4]،فالزحاف على هذا المعنى عيب، و إن كان أهون العيوب،و هو جائز في قوانين العروض رغم ذلك ،و يضيف قدامة أن الخليل " كان يستحسنه في الشعر إذا قل البيت أو البيتان ، فإذا توالى و كثر في القصيدة سمج "[5] ، ثم يورد ما يشبه الاعتراض على هذا ،و يجيب عنه :"فإن قيل :كيف يستحسن منه شيئا و قد قيل هو عيب ؟، قيل هذا مثل الحَوَل و القَبَل و اللَّثَغ في الجارية ،قد يشتهى القليل منه الخفيف ،و هو إن كثر هجن و سمج " [6]،وتكاد تكون هذه الرؤية مشتركة بين أغلب النقاد،وبهذا صرح الآمدي،بعد ذكر زحافات متوالية اقترفها البحتري "وهو من الزحاف الحسن الجائز،إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدا" [7]،ولعله عندها يخرج من الجواز إلى الاستكراه والمنع.

ويواصل في هذه القناعة والرؤية إلى الزحاف،مقررا أن زحافات الشعر " جائزة غير منكرة إذا قلَّت،فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح،ويكون بالكلام المنثور أشبه

---

[1] :الجوهري ،عروض الورقة ،ص 63.
[2] :أحمد كشك ،الزحاف و العلة ،ص35.
[3] :ابن رشيق ،العمدة ،ج1،ص125.
[4] :قدامة بن جعفر (أبو الفرج) ،نقد الشعر ،تح :كمال مصطفى ،ط3 ،مكتبة الخانجي ،بالقاهرة،مصر ،1398 هـ/1978م ، ص183.
[5] :م.ن ،ص.ن.
[6] :م.ن ،ص.184.
[7] :الآمدي ،الموازنة ،ج1،ص270.

منه بالشعر الموزون "[1]،وقد اتخذ الآمدي هذا الباب مدخلا إلى انتقاد الشاعرين،فعاب عليهما الأشعار التي جاءت بهذه الصفة.

و إلى الرؤية نفسها و التعليل عينه ،يلجأ ابن رشيق في عمدته [2]،إلا أنه يقر بأن الزحاف شيء " لا يكاد يسلم منه شعر ،ومن الزحاف ما هو أخف من التمام و أحسن ،كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن ،و اعتدال القامة "[3]،و واضح أنه ليس أمرا مستهجنا أو معيبا بإطلاق ،بل قد يكون وسيلة تعتدل بها بعض الأوزان ،كما أن الوزن إذا " أفرط قائله في تزحيفه ،و جعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار ،و أخرجه عن باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة، إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه ، أو يعرضه على العروض ،فيصح فيه ،فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة ،قليل الحلاوة ....مثل قصيدة عبيد بن الأبرص "[4].

و يمكن أن نستنتج من هذا النص أن علم العروض قد يجيز زحافات تكاد تخرج بالوزن عن تناغمه و تذهب بموسيقاه و حلاوة إيقاعه ،و قد يكون هذا وفقا لقوانينه الموضوعة غير خارج عنها ، و نلمس شبه تأكيد على هذا في قول ابن رشيق بعد: "و لست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه و خفي ،و لو أن الخليل رحمه الله وضع كتاب العروض، ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ،و يجعله مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة ،لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ،ليدل بذلك على علمه و فضل ما نحا إليه " [5] ،و نفهم أن الزحافات وضعت بحسب ما ورد عن العرب سواء ما كان منها مقبولا أو غير مقبول، مما اضطرهم إليه الضرورة ،فإذا علم غير المقبول من ذلك وجب اجتنابه و تركه ،و إن أجازه علم العروض ،لذلك لا "نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث إلا القليل لمن لا يتهم كالبحتري ،و ما أظنه كان يتعمد ذلك ، بل على سجيته لأنه كان بدويا " [6] ،على نهج القدماء الذين وضع علم العروض باستقراء منتوجهم الشعري،و يختم ابن رشيق كلامه و هو يوصي المتعلم بألا يتكلف شعرا إلا ما سمح به " الطبع ،وصح له فيه الذوق ،لأني وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق، إلا في الشعر خاصة

---

[1] :م.ن ،ص.271.
[2] :يراجع :ابن رشيق ،العمدة ،ج1 ،ص124.
[3] :م.ن ،ج1،ص124
[4] :قدام بن جعفر ،نقد الشعر ،ص181 ،182.
[5] :ابن رشيق ،العمدة ،ج1،ص134.
[6] :م.ن ،ص.ن.

، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود ،لما في العروض من المسامحة في الزحاف ،و هو مما يهجن الشعر و يذهب برونقه"[1] و جودة وزنه.

لن نترك هذا الكلام على إطلاقه ،حتى لا يفهم مراد صاحبه فهما سقيما ، فهو يقصد الزحاف المسكرة ،لا كل ما جاء في باب الزحاف ،و قد قدمنا في هذا طرفا من كلام قدامة ،تتمته : "إنما يستحب من الترحيف ما كان غير مفرط ،أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال و لا اتساق و لا إفراط يخرجه عن الوزن ،....فأما الإفراط و الدوام فقبيح " [2] و إن كان جائزا نظريا ، و أقره علم العروض .

و يذكر أحمد كشك أن الدماميني صاحب العيون الغامزة " أوضح رأيا فيما يتصل بالزحاف ، ... حيث يقول عنه :فتارة يكون حسنا ، و تارة يكون صالحا ،و تارة قبيحا ،فالحسن ما كثر استعماله ،و تساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به و كماله كقبض فعولن في الطويل ،و القبيح ما قل استعماله و شق على الطباع السليمة احتماله ....و الصالح ما توسط بين الحالين ... فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه " [3] و اطرد استعماله عند غيره ،و ليس هذا ببعيد عما تقرر من قبل و إن كان أوضح منه في الدلالة .

إن محاولة إعطاء تبرير للزحافات و تفسير لها ،و الفصل بين مقبولها و مرفوضها و متوسطها بين ذلك ،كانت دأب كثير من العروضيين ،و إن اكتفى بعضهم برصدها و تعريفها و ذكر ما تختص به من البحور ،و نضيف إلى ما سبق من ذلك ،محاولة لصاحب الجامع ،الذي يرى أن "الزحاف وقع في الشعر استخفافا ،لأن العرب من شأنها أن تحذف ما كثر استعمالها له في الكلام نحو قولهم : لم يك ،و لم يدر ،فلما كانوا يستعملون ذلك في الكلام المنثور كانوا إليه في الشعر الموزون ،و الكلام المنظوم أحوج "[4] .

و هذا و إن كان حديثا عما لحق اللغة نفسها و كلماتها من التغيير المسموح ،حتى تتلاءم مع الوزن ،فإنه لا يعلل ما يطرأ على الأوزان حتى تتلاءم مع اللغة، ويتخفف الشاعر من قيود الوزن كما تخفف من قيود بعض قواعد اللغة ، ألا أن العروضي يصل كلامه هذا بكلام يبقيه في فلك التفسيرات السابقة ، و في حدود ما قبلته وما استهجنته، و عنده أن "أحسن الشعر ما تعادل فيه الزحاف و لم يكثر ،فيكون الطبع عنه نابيا ،وقد جاء في الشعر أوزان مزاحفتها أحسن في السمع من تامها ، فإذا

---

[1] :ابن رشيق،مرجع سابق،ج1،ص134.
[2] :قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ص182.
[3] :أحمد كشك ،الزحاف و العلة ،ص18 ،19 ،نقلا عن :الدماميني ،العيون الغامزة ،ص86.
[4] :العروضي ،الجامع ،ص 198.

جاء منها شيء على التمام نبا عنه الطبع ، و لم تكن له عذوبة في السمع " [1] ، و يدخل في هذا ما جاء من الأوزان مجزوءا مقصرا وجوبا ،فمقصره أحسن و أطيب من تامه ،كما يشمل حالات لأوزان أخرى قد يحسن الزحاف هيأتها وإيقاعها .

إذن : الزحاف عنده : تخفف من قيود الأوزان و صرامتها ، كما أنه تحسين قد يدخل الوزن فيرتفع به عن درجته التامة أو السالمة ، كما أن الإكثار منه و الإفراط فيه مستكره مستقبح على ما تقدم ، و "من هنا كانت قدرة الزحاف متروكة للشاعر يستعمل منها ما طاب ذوقه ، و عذب سوقه ، أي ما وافق الإيقاع الموسيقي " [2]، و لم يذهب برونق البحر وصورته و خصوصية إيقاعه ، ويؤكد ذلك "ما رآه صاحب العيون الغامزة من لو أن ناظما نظم قصيدة من بحر الطويل والتزم في جميع أبياتها قبض الجزء الخماسي حيث وقع ،لم يكن ذلك مخرجا لها عن أن تكون من ذلك البحر ، مع أنك لا تكاد تجد عربيا يلتزم [ذلك] قبله "[3] ، وهاهنا ما يزيل توهم أن تكرار الزحاف المليح قد يخرج به إلى درجة القبح .

إلى جانب هذا ، توجد في بعض كتب العروض القديمة رؤى تجريدية عن الزحاف و العلة ، تصف ولا تقيم ، في لغة وصفية غير معيارية ، كتلك التي يقول صاحبها :"و الأمثلة التي يقطع بها الشعر ثمانية ...و ما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه "[4]، أو التي يجعل أصحابها للأجزاء الأصلية ،ما يسمونه فروعا تنتج بزحاف أو علة ،في نحو قول الزمخشري : " و لكل واحد من هذه الأصول فروع تتشعب منه : ففعولن له ستة فروع وفاعلن له فرعان ومستفعلن له احد عشر فرعا..." [5]، ويبلغ بها واحدا و ستين فرعا ، و بنحو من هذا يقرر العروضي « أن أجزاء العروض التي لاتزيد عنها و لاتنقص منها و هي أربعون جزءا " [6]، تنتجها الزحافات و العلل التي يمكن أن تدخل كل جزء من الأجزاء الأصول سواء أكانت زحافات و عللا مستحسنة أم مستقبحة ، و بهذه الصيغة التجريدية الاستقصائية يخبرنا أهل العروض أ ن العروض" أربع و ثلاثون عروضا،و ثلاثة و ستون ضربا " [7]، و إنما تنتج هذه الأعاريض و الضروب بمختلف العلل التي تدخل عليها .

---

[1] : العروضي ، مرجع سابق ،198.
[2] : أحمد كشك ،الزحاف والعلة ،ص 19.
[3] : م .نً.ص.ن،نقلا عن :الدماميني ،العيون الغامزة ،ص21.
[4] : الخطيب التبريزي،الوافي ،ص32.
[5] : الزمخشري ، القسطاس ، ص 31،، 32،33.
[6] : العروضي، الجامع، ص 210
[7] : م ن ، ص 95

و لعل ما تحققه هذه العلل من كثرة في الأعاريض و الضروب ومن ثمّ كثرة الإمكانيات الإيقاعية أمام الشعراء ، يدعو إلى القول بأنه ما " أبعد ما يدور تحت هذا المصطلح من تصور العلة و المرض فمعظم العلل الواردة في قصيدة الشعر محكوم عليها بالإلزام ، و إذا كان من خاصة العلة اللزوم ، فما احسب أن أمرا لازما و مطلوبا يوسم بالضعف ، وهذا مخالف لكونها مطلبا من مطالب الإيقاع بالبيت " [1]، غير أننا نصرّ على أن هذا الأخير هو الخيط الذي يربط بين المعنى اللغوي و المعنى الذي اختير مصطلح الزخارف للتعبير عنه ، ويبدو أن علينا أن نراعي هذا الجانب لكن دون أن نُبقي المصطلحين عند إرادة فهم معناهما الاصطلاحي في دائرتهما اللغوية الضيقة ، و إلا استمر معنا الاعتقاد أبدا بأنهما نقص و مثلبة في الشعر ، و ليس كذلك .

و إن كان مثل هذا قد يُتَوهَّم فيُنسب الشعر إلى النقص لتعرضه للزحاف و العلة ،كالذي فعله بعضهم وهو يفرق بين النثر و الشعر ، قائلا إن من شرف النثر" أن الكتب القديمة و الحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي ، مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة ، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية ،مختلفة التصاريف ، لا تنقاد الوزن ، و لا تدخل في الأعاريض ... و ليس كذلك المنظوم "[2] من الكلام،لأنه "داخل في حصار العروض ،وأسْر الوزن ،وقيد التأليف، مع توقي الكسر ،واحتمال أصناف الزحاف ،لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية ، دخلته الآفة من كل ناحية " [3]، كأن الزحاف آفة نزلت بالشعر عن مستوى النثر ،وفي ظننا أن ما قاد إلى مثل هذا هذا التصور استحضار المعنى المرجعي اللغوي للمصطلحين.

يمكننا ــ باديَ الرأي ــ أن نرد معظم الرؤى المماثلة التي أظهرها بعض الباحثين المحدثين في العروض، بخصوص الزحافات والعلل إلى المرجعية السابقة ،كالذي نسمعه من كلام أبي ديب المفيد بأن " أول ما يجب أن نرفضه في دراسة الانسجام النغمي... هو فكرة الخليل عن الزحافات والعلل" [4]، لأن مفهومه لها قام على " أساس أخلاقي ... ينبع عن الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذجه كامل، وأن كل ما لا يستوفيها ناقص " [5]،وإن كان المعنى اللغوي للكلمة يوحي بصحة هذا الاعتقاد ،فإن كثيرا من التصورات التي أوردت قبل هذا تردّه وتفنِّده ، بل وتكاد تؤكد ما ذهب إليه كمال بعد هذا ، حين أضاف : " إن الشاعر حين ألف قصيدة كان يحسن

---

[1] : أحمد كشك ، الزخارف و العلة ، ص19،20

[2] : أبو حيان التوحيدي،الإمتاع والمؤانسة،اعتنى به وراجعه:هيثم خليفة الطعيمي،ط1،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،1424هـ/2003م،ج2،ص250.

[3] :م.ن،ص.ن.

[4] : كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية ص 69.

[5] : م. ن، ص. ن.

بعفوية وفطرة، أن وحدة إيقاعية ما تنسجم مع ما يليها ، وأن وحدة أخرى قد تشغل مكانها دون أن تفسد الانسجام" [1].

وأزعم أن فكرة الزمخشري والتبريزي الآنفة عن فروع الأجزاء تصب فيما يرمي إليه أبو ديب ويصرح به بعدُ بأن " مفهوم **البديل** هذا هو الفاعل الحقيقي في التحولات الإيقاعية، لا مفهوم الزحافات" [2]، وقوله يؤكد لنا أن مشكلته ليست مع الزحاف كمفهوم ،لأنه تحت باب الزحاف أَوْرَد أولئك العروضيون القدامى **فروع الأجزاء أو البدائل** إن صح القول ، إنما الإشكال لديه : هو المصطلح أو التسمية نفسها، وبأكثر تحديد المعنى اللغوي الذي ينطلق منه، لذا لم يكن حريا به في زعمنا أن يلغي نظرية الزحافات كلها [3]، إذ إن فحواها يتقبل ما يتصوره عن فكرة البدائل و التحولات الوزنية و يحتويه برحابة ، دون أن يدخلا فيما يتوهم أنه تناقض أو تدافع ، بل كان عليه – و الحالة هذه – أن يطالب بتغيير التسمية أو الاصطلاح ، إن رأى أنها لا تعبر عن النظرية تعبيرا دقيقا أو سليما ، لا أن يدعو إلى اطراح النظرية جملة ، قصد المجيء بنظرية مماثلة ، نحن لا نشاطره في هذا ، في حين نعلن فيه مشروعية تساؤله " هل يمكن أن تصاغ نظرية بسيطة للتحولات يكون لها ارتباط صميمي بشكل الكلمة العربية ، و تمتلك القدرة على الشمولية في الحكم ؟ " [4]، كما ندعم بشكل لا نهائي كل محاولة تصب في سياق تبسيط نظرية الزحاف و العلة، و صياغة قوانين يمكنها أن تتحكم فيها[5]،لكن من دون تشويه أو انفراد بالتنظير، بعيدا عن الأسس المكونة ،و بعيدا عن الواقع الشعري ، ، والفعالية الإبداعية.

كثيرون هم أمثال أبي ديب، الذين تبرموا بقضية الزحاف و العلة ،و بتعقيد نظريتها – إذا استثنينا أن أبا ديب حاول تقديم بديل أو تعديل — و نستحضر هنا موقف أحد الأدباء الساخر و المستاء من هذه القضية، وهو ميخائيل نعيمة ، الذي " يتطرف في موقفه ... و يرمي عروض الخليل بالجمود و التأخر و السفسطة " [6]، و ينقل عنه عبد الدايم من مقال له بعنوان ‘‘الزحافات و العلل‘‘ في كتابه ‘‘الغربال‘‘ ، معقبا على اكتشاف الخليل لعلم العروض أنه " منذ ذلك الحين ... أخذ العروض يتغلب رويدا على الشعر ، إلى إن أصبح الشعر لاحقا ،و الوزن سابقا و أصبح كل من قدر

---

[1] : م. ن، ص 70.
[2] : م. ن، ص . ن.
[3] : يراجع : م .ن ،ص، 76.
[4] : كمال أبو ديب ، مرجع سابق ص 69
[5] : نلوح هنا بتحفظ الى محاولة ميشال أديب في مقاله السابق (العروض متى نحميه من التغريب ؟)
[6] : صابر عبد الدايم موسيقى الشعر ص 71

على أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها و عللها، أهلا لأن يدعى شاعرا "[1]، و لعل في كلام ابن رشيق السابق و غيره ما يدحض هذا و يُحْرِضُه ، و قد يسأل'' نُعَيْمَةَ'' سائل: لَمَ لمْ يدع الأخفش أو الجوهري أو غيرهما ممن برعوا في علم العروض،و لم يُعلم لهم شعر،أهُم شعراء لذلك؟، ولِمَ لمْ يسم أصحاب المتون والمنظومات التعليمية شعراء ؟!.

غير أننا نكتفي بهذه الإلماعة ،ولقد ردَّ عبد الدايم على نعيمة أنه في كتابه '' الغربال'' "... لم يقصد إلى إرساء أسس نقدية , وقوانين علمية لموسيقى الشعر العربي ، ولكنه يتكلم بعاطفة الأديب ، وليس بعقلية الباحث"[2]،ويضيف جازما بأنه " ليس هناك ناقد أو أديب أو شاعر عربي له قدمه الراسخة في ميدان النقد والشعر، يعتقد أن قواعد العروض تسبق التجربة الشعرية، وتصبح غاية للشاعر"[3]، وهدفا يسعى إلى تحقيقه فيما يحققه من فن ومتعة.

نجد ناقدة وشاعرة رائدة في ميدان التنظير **للشعر الحر وتجربته،** نقف من الزحاف موقفا يذكرنا ببعض مواقفَ قدَّمناها، لكنه بعبارات وتشبيهات طريفة مغايرة ، تقول: " وبعدُ ، فما الزحاف ، إذا أردنا أن ننظر إليه نظرة بسيطة، ونخرج عن تعريفات العروضيين ؟، إنه علة تعتري البيت وليس أساسا فيه ، أو هو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا، تماما كما نحب خصاما صغيرا مع أصدقاء نعزهم[!!] ، أو زكاما يداهمنا يومين، ثم ينصرف عنا تاركا لنا إحساسا أقوى بعذوبة العافية"[4]،كما يولِّد لدينا زوال الزحاف — برأيها - إحساسا متناميا بإيقاع الوزن الأصلي ، وعند الاستكثار من الزحاف ، تقول الشاعرة متسائلة " فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكامات لا تنتهي ؟، ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟..."[5]، و ليس يخفى أنه لا فرق بين هذا وبين تعبير ابن رشيق الماضي.

وتختم نازك موقفها بالتبرم من كثرة الرخص والزحافات في الشعر الحديث، خاصـــــة بقولها: " شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، وقد تفشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسئول إلى حد كبير عند شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما "[6]، بعد أن كان وسيلة لتنويع الإيقاع ، وفسح المجال أمام الشعراء ، كما يرى ذلك عروضي آخر هو مصطفى حركات ، الذي يعرف

---

[1] : م. ن . ص. ن.
[2] : م.ن، ،ص 72.
[3] : م.ن.ص.ن.
[4] : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 111
[5] : م.ن.ص.ن. قلت، ولا أعلم أن زكام تجمع على زكا مات!!.
[6] : م.ن.ص.ن

الزحاف بقوله :إنه " تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة" [1]، أما العلة فهي " تحويل يطرأ على وزن البحر ، ويحدد نموذج القصيدة" [2]، أما الزحافات والعلل جملة في نظره فيلجأ " إليها العروضيون لجعل النموذج مسايرا للواقع " [3] الشعري ، ومهمة الزحافات أنها "تمكننا من الحصول على الأشكال المختلفة لتفاعيل وزن القصيدة " [4]،أي توفرلناالبدائل الإيقاعية ، أما العلل فإنها تعدِّل " وزن البحر ليعطينا القصيدة" [5]، ويضيف حركات إلى هذا موضحا أنه " لا بد أن يحدث تغيير في البيت لتنويع الإيقاع ولتسهيل مهمة الشاعر " [6]، في النظم ، وتساعده على الافتنان ، ما دامت " كل هذه التنويعات في شكل التفعيلة الشعرية لا تسبب اضطرابا في موسيقى الشعر ، ولا خللا في إيقاعه ، بل قد عدها النقاد مظهر ثراء للموسيقى الشعرية ،وبخاصة في الشعر المقفى لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية" [7]، للوزن أو القصيدة .

وبهذا تصبح نظرتنا إلى المزاحفة على أنها فن ينحو " إلى تقوية الجانب الإيقاعي لا إضعافه أو تفكيكه ،كما قد يتصوره بعض الدارسين، لأن من أساسيات وظيفـــة المزاحفة، أن يعمد اللسان إلى بعث بعض الخروقات المستملحة في سياقات التعبير الشعــري " [8]،كل هذا – وفق التصـــور العام — — محكوم بعـــدم الإكثار والاسفاف،والزحف وراء الزحاف ، وارتكابه حيث جاز ، لأن اتباع رخص العروضيين في هذا ، قد يفضي إلى كلام متقلقل ، واهن الإيقاع ، معتل الموسيقى .

نستهدف بعد هذه التجلية السريعة للتصور العام للزحاف والعلة، أو لتغييرات البحور عند بعض الدارسين القدامى والمحدثين* الكشف عن تصور حازم له ولقضاياه، انطلاقا من السؤال : هل هو تصور مغاير، أم يمكن أن ندرجه ضمنه ،وما الذي يمكن أن يكون أضافه في ذلك كله ؟ .

2 –2–3– تغييرات البحور عند حازم : حقيقتها وما يستساغ منها وما لاستساغ :

[1] : مصطفى حركات ن نظرية الوزن ، ص 97
[2] : م.ن ،ص100.
[3] : م.ن.ص 95
[4] : م.ن.ص 96
[5] : م.ن.ص.ن
[6] : م.ن.ص116

[7] : صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر ص 67
[8] : العربي عميش ، خصائص الشعر ،ص 120
*: قد تعمدنا عدم الخوض في تصور إبراهيم أنيس ونظريته إلى الزحافات والعلل على أن أكثرها مأتاه أخطاء الرواة ، لعلنا أن نعرض لشئ من هذا في قضية الخزم عند حازم.

لم يهمل حازم في مؤلفه ‘‘المنهاج ’’ موضوع الزحافات و العلل أو التغيرات التي تلحق الأوزان في صورها الأصلية ، وهو المحور الذي حاز اهتمام العروضيين ، وامتلأت مؤلفاتهم بتفريعاته و تفاصيله ،كما لم يفت النقاد الخوض فيه ، و لو بصورة عامة ، كقدامة وابن رشيق والآمدي وغيرهم و هؤلاء جميعا من عروضيين و نقاد ،منهم من عدّ الزحاف تجوّزا أو رخصة ، و تحفظ على الإقبال عليه ، و منهم من رآه تخفيفا يقترف عند الضرورة ، ومنهم من أوشك على القول إن قليله حسن و كثيره قبيح ، و في كلّ هو تخفيف على الشعراء من محنة الوزن و قالبه ،أما عن تصور القرطاجني له فينبغي أولا أن نتعامل معه على أنه صادر عن ناقد أدبي ، لا عن عروضي يفرع و يستقصي .

أول ما يمكن ملاحظته عند محاولة اكتناه حقيقة الزحاف و العلة عنده ،هو إطلاقه عليها اسم : **التغييرات** و أحيانا : **التغايير** ،إلى جانب استعمال المصطلح المعروف ، و التغيير " باعتباره مصطلحا دالا على الزحاف و العلة ، يستعيره حازم من علم الموسيقى أساسا ، و يشير المصطلح في علم الموسيقى إلى نقصان الزمن وزيادته ،على نحو لا يختلف كثيرا عن المعنى الذي يقصده حازم " [1]، ولا نستبعد أن يكون قد أخذه عن الفلاسفة الموسيقيين أمثال الفارابي ، الذي يذكر في كتابه ‘‘الموسيقا ’’ طرفا مما قد يعرض للألحان و لأوزان الشعر من التغييرات كقوله " يمكن أن تلحق أواخر الأجزاء التالية نقصانات يسيرة ،فلا يستبشع ذلك بل يستحسن ،كما قد يلحق أعجاز أبيات الشعر ... و قد يلحق الأجزاء الوسطى و العظمى تغيرات ... فيستحسن كما تستحسن بعض الزحافات في بعض أجزاء القول الموزون ، ... و هذا التغيير قد يمكن أن يلحق الأجزاء كلها ... " [2]، و قد بينا بينا أن صاحب هذا القول يشبّه الأجزاء الوسطى في الألحان بمصراع الشعر و الأجزاء العظمى بالأبيات ، و الأجزاء الصغرى بالأجزاء [3]، وها هو الآن يقرن بين ما يحدث في الألحان من تغييرات بما يحدث في أوزان الشعر ، و لا يجد حازم غضاضة في توظيف هذا المصطلح في حقل عروض الشعر، فيورد مَعلما في القسم الثالث من كتابه يعنونه بـــ " **معلم دال على طرق العلم بمقادي ر تناسب الأوزان وما يسوغ فيها من التغايير و ما لا يسوغ ...** " [4]، ثم لا يفتأ يستخدم المصطلح ذاته في هذا المعلم و في غيره .

هذا عن المصطلح ، ولا يعني أن القرطاجني اطّرح مصطلح الزحاف و المزاحفة، و العلة و الإعلال ،و إنما جمع بينهما في التوظيف، أما عند حقيقة معنى هذا المصطلح ، فيفهم من كلامه أنه

---

[1] : جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص 199
[2] : الفارابي كتاب الموسيقا الكبير ج2 ص 1157، 1158 ، 1159
[3] : يراجع :م.ن، ج2 ، 1061 ، 1062
[4] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 259

يعد التغييرات مجرّد تنويعات للأوزان فيقول: " و أكثر الأوزان التي ذكرهما ،تتنوع أعاريضها و ضروبها "[1]، ثم إنه يلبي حاجة من حوائج النفس التي جبلت عليها ، فيدفع عنها الملل المتأتي من رتابة الوزن،لأنه لما " كانت شيمة النفس التي جبلت عليها ،حبّ النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض ،كانت جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه ... ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء و تأمل غيره، مما يكون تنوّع ذلك الشيء إليه "[2] ، بل إن طبيعة النفس تميل و ترغب في أكثر من ذلك، لأنها أيضا " تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات،لكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على مالا تنوع له أصلا"[3] ، و بعبارة أخرى : إن التغييرات أصبحت – بفهم حازم- ضرورة للوزن و تنويعه ،و دفع رتابته و اطراده على نسق واحد متكرر ،و يصبح أمر الزحاف أكثر إلحاحا مع الأوزان البسيطة المبنية على الجزء الساذج المكرر، مما هي عليه مع الأوزان المركبة المتداخلة، خاصة و أن هذا الذي أوردناه من كلام حازم كان صدّر به حديثه عن تركيبات الأوزان ،و بتصور كهذا يصير الزحاف" عملية تغيير بسيط،يلوِّن الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ... و بذلك يمكن أن تكون [له] وظيفة جمالية ،خاصة عندما يقلل من الأحرف الساكنة في الأوزان "[4]، التي يكثر فيها ذلك.

لا شك في أن الأساس في تقرير حاجة النفس إلى مثل هذا التنويع أساس جمالي ذوقي، و بملاحظته يتقرر في الموسيقى أنه "ينبغي أن يعلم أن الإيقاعات التي تصبر بها الانتقالاتالتي بها تأتلف نغم الألحان ،انتقالات ذوات نظام أفضل ... هي الإيقاعات المفصلة ،من قِبَل ما يقع فيها من اختلاف الأزمنة ،و أما الموصلة فقليلة البهاء، بسبب تساوي أزمنتها ،فيلحق النفس منها شبيه ملال "[5]، كالذي يلحقها من الاستمرار على الوزن دون تغيير فيه، قد يحصل في إيقاعات الألحان من التغييرات ما " يغير أشكال أدوار الإيقاعات ،حتى يظن بها أنها إيقاعات أخر "[6]،و إذا حصل مثل هذا في الأوزان كنا أمام إمكانات عديدة ،يوفرها الوزن الواحد بذلك،وهو ما يطلق عليه بعض الدارسين العروضيين الموسيقيين **"التكثير"** الذي يكون " بالتنويع في الأعاريض و الضروب ... [و] بالتنويع

[1] : م . ن ص 244

[2] : م . ن ص 245
[3] : م . ن ص .ن
[4] : جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص 199
[5] : الفارابي ، كتاب الموسيقا ، ج2 ص 1020 ، 1021.
[6] : م ن ج2 ص 1017.

النغمي ،و المعنوي الداخلي بالزحافات و ما إليها...وربما زادت الزحافات البحور غنائية "[1] و بهاء.

إن القرطاجني بالاعتماد على الأساس الموسيقي ،و بتحكيم الذوق الفني " في تصور الأوزان [أمكنه] تبرير الزحافات و العلل تبريرا نفسانيا ،نظرا للحاجة إلى التخلص من السواكن، و استجابة للطبع الذي يميل إلى ما يوافق السمع ،و يلائم الفطرة السليمة الذوق "[2]، و يبعد بها عن السأم و الملال ،و بهذا يكون " قد خرج نوعا ما عن التحفظ الذي أبداه النقاد قبله حيال الزحاف "[3]، و تغيير هيآت الأوزان، لكن من خلال التأكيد على أن " قانون الاعتبار الصحيح فيما يجب أن يؤثر من ذلك ،أن توحد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع، و يلائم الفطرة السليمة الذوق ،و يوجد مع ذلك كثيرا مطردا في أشعار فصحاء العرب، فيكون حينئذ موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة ،مع كونه وفقا للنفوس و الأسماع"[4]، غير خارج بالوزن عما بني عليه من التناسب التناسب و الملاءمة ،وهده نظرة سبق وأن أشار إليها نقاد آخرون ، اعتبروا اقتراف كل ما جوّزه العروضيون من التغييرات خروجا عن اللياقة الفنية ،وبعدا عن الأجود والأحسن ، فموقف النقاد إذا غير مختلف بشأن ما يسمح به من الزحافات المليحة ، بصرف النظر عما تجيزه كتب العروض .

يتخذ حازم من قناعته هذه، مدخلا يفضي به إلى اتهام أكثر العروضيين، لأنهم يجيزون من ذلك مالا يحسن ولا يقبل لمجرد وجود شاهد عليه أو بعضه لشاعر قديم ، ويبدو هذا مقتضى قوله "وأما من لا ذوق له، فقلَّما يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن في مجاري الأوزان ومباني النظم ،مما يقبح فيهما ، إذ أكثر من ألَّف في هاتين الصناعتين [العروض والقوافي] مشفق من أن ينسب إلى العرب قبحا في مجرى من مجاري كلامها، إلا في الندرة ،فهم يتلقون كل ما روي لهم من كلامهم ـــ صحت الرواية أو لم تصح ـــ بالتسويغ و التحسين ولا ينسبون إليهم إساءة إلا حيث تعييهم الحيل في الاعتذار عنهم"[5]، ،دون الجرأة على انتقادهم ،أو رد ذلك منهم ، حتى امتلأت مؤلفات العروض بما يحسن وما لا يحسن على أنه مقبول جميعا ،ووارد عن العرب ،والحق أن حازما ومن نحوه من البلغاء رأيُهم: " ألا يتسامح في وقوع ما يقبح وقبوله على أنه غير قبيح لعربي ولا لمحدث، ولا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة ،وإنما يعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه "[6]، وظاهر أنها رؤية نقدية ترفض التسامح و التهاون في الحكم على

---

[1] : عبد الحكيم العبد العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقى ص 57.

[2] : الأخضر جمعي نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 183.

[3] : جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية ، ص 140.

[4] : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 264.

[5] : حازم القرطاجي، المصدر السابق ،265

[6] : م.ن ، ص.ن

أي نص مهما كان صاحبه وزمانه ،من حيث استيفاؤه أو عدم استيفائه لشروط الفصاحة والبلاغة واستقامة الوزن ، وحلاوة الموسيقى وتناسبها، والفرق جوهري وواضح بين وصف الوزن كما جاء به الشعر ،دون نقد ،وبين اتخاذ الوزن قيمة نقدية قد ترفع الشاعر وقد تضعه، إذا علم أن الأول مهمة العروضي المَنظِّر،والآخر مهمة الناقد المستبصر.

قد نتساءل انطلاقا من هذه الرؤية الحازمية : هل يمكن أن نرجع أكثر الزحافات القبيحة إلى تساهل العروضيين في الاستشهاد بما صحت روايته وما لم تصح من أشعار المتقدمين ؟، أم نرجعها إلى أخطاء وقع فيها المتقدمون رغم تقدمهم؟!.

ذهب إبراهيم أنيس في كتابه ‘‘موسيقى الشعر‘‘ إلى التفسير الأول المتعلق بالرواية ، فقال عن بحر الطويل " عللا لن أهل العروض ، قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخريين هما مفاعلن ،و مفاعيل ، واعتبروا ... الثانية قبيحة مرذولة ، ونحن حين نستعرض ما روي من الأشعار في البحر الطويل لا نكاد نظفر بمثل واحد لتلك الصورة القبيحة " [1]، فماذا يعني هذا ؟.

يعني في أغلب ظنه أن هذه الشواهد " من صنع أهل العروض ، بنوها على مثل أو مثلين رويا مصحفين ،أو أخطأالرواة في روايتهما ،ومن الواجب إذن أن نهمل هذه الصورة ، ولا نعترف بها في الوزن الصحيح للشعر " [2]، ولا نسلم بكل ما جاء في مؤلفات العروض، ويعود أنيس ليؤكد على نسبة هذا إلى خلل ما في الرواية " غير أننا على افتراض صحة النسبة في كل تلك الآثار القديمة، لا نظنها قد خلت من بعض التحريف و التصحيف ، ذلك أن الذاكرة مهما بلغت من الدقة ، و مهما ساعد الوزن الشعري على صحة الرواية ، لابد أن تزل ،و تجعل لفظا مكان آخر ، ... و لا نستطيع أن نتصورأن الرواة في تلك العصور كانوا جميعا ذوي مقدرة واحدة في رواية الشعر القديم وتذكُّره" [3] ، خصوصا في ظل غياب التدوين والكتابة إلا فيما ندر ، ولهذا " لا يمكن أن نجزم أن الشعر القديم قد خلا من أي تحريف ، وإنما المعقول أن انتقاله من جيل إلى جيل ... قد أدخل فيه شيئا من التغيير في صورة من الصور " [4].

و ليس ضرورة أن يكون ذلك التحريف أو التغيير مقصودا متعمدا ، إما وهما أو سهوا أو سوء حفظ أو تصرفا في اللفظ، و يواصل أنيس تصوره بعد ذلك أنه " لما جاء الخليل و تلاميذه و حاولوا استنباط قواعد العروض من تلك الأشعار القديمة ، وجدوا أنفسهم أمام أبيات غير موزونة ، رويت

---

[1] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص 60و ذكر نحوا من هذا عن مستفعلن في حشو البسيط في ص 74.
[2] : م.ن ، ص.ن
[3] : م .ن ، ص 295 ، 296
[4] : م.ن ، ص.296.

متناثرة في صلب القصائد ...مما عقد الأمر عليهم ،و جعلهم يتلمسون لها تلك القواعد النادرة التي وصفوها في علم العروض بالقبح... " [1]، ونحن إذ نورد موقف أنيس هذا، نورده كأنه شرح وتفصيل لما أجمله حازم من قبل ونبه عليه، ثم خلص في الأخير إلى أن " من كان صحيح الذوق، وحصر مجال النظر، ومواضع البحث في الأعاريض والقوافي، ومجاري الأوزان، ثم تصفح كلام المُجيدين من العرب والمحدثين، ونظر منها في كل موضع للنظر ، فأثبت ما كان ملائما ومطردا، ونفى ما كان منافرا غير مطرد، فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة، و ورود صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة" [2] ،في إحصاء وتتبع ما يجوز ويحسن من التغييرات في أوزان الشعر العربي، باطراح الصور المستقبحة التي لم تطرد في كلام العرب وشعر المحدثين، أو وقعت من قبيل الاضطرار والشذوذ، أو التصحيف والغلط في رواية البيت، ويؤيد أنيس تعليله لكثير من ذلك بأخطاء الرواة :" أن مثل هذا الشذوذ في موسيقى الشعر لم يقع في شعر العباسيين ولا من جاء بعدهم حتى العصر الحديث " [3] ،لأنه وصل إلينا مدونا لا سبيل إلى تحريفه أو الخطأ في نقله .

ومهما يكن من أمر ،فإن تصور حازم للزحافات والعلل أو تغييرات البحور بعامة، أنها لا تعدو أن تكون تلوينات وتنويعات في الأوزان وفي أعاريضها وضروبها، بنص قوله :" فـ**إن الزحافات لا تلزم في غير تنويع الأعاريض والضروب** "[4] ،كما أن الإفراط فيها يخرج بها عن غايتها الفنية ، بما قد يذهب ببهاء الوزن وموسيقاه رأسا، " وبذلك لا يقبل حازم أي شكل من أشكال الزحاف والعلة يؤثر تأثيرا جوهريا على تناسب الوزن،والمعوَّل في ذلك عنده على الذوق والقياس والسماع على السواء"[5] كما قد توضح من كلامه ،ونصوصه التي أوردناها.

يتأكد الآن الالتفات إلى قضية أثارها حازم بشأن **الزحاف الواقع بنقص في متون الأوزان** ، فلما كان " **الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب،** فما حذف منها على بعض الوجوه [وجوه الزحاف]..... أمكنه أن يتوقر على ما بني منه،وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له، قدر ما فات من زمن النطق به، فيعتدل المقدران بذلك، فيكونان متوازنين"[6] في زمن الأداء والتلفظ بكليهما، وهذه رؤية تقوم على تعويض المحذوفات عند الأداء أو الإنشاء والإلقاء،حتى تتساوى في الأزمنة، وتساوي الأزمنة من

---

[1] م.ن،ص.ن.
[2] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 264، 265.
[3] : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 296، 297.
[4] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 234.
[5] : جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 200، 201.
[6] : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء، ص 262 ،263

تعبيرات الموسيقيين، وما أشبه كلام القرطاجني بقول الفارابي :" وقد يعرض في وزن القول ما يعرض في إيقاع النغم، فإن الإيقاعات المفصلة إذا طالت فواصلها شغلت بعض أزمنتها، وخاصة الأواخر منها، بنقرات إما تامة وإما لينة... " [1]، هذا فيما نقص، وهو غالبا يكون ساكنا ثاني بسبب خفيف يمكن التعويض عنه، أما " الزيادة على المقدار المساوي لسائر المقادير [ف] ليس فيها حيلة يمكن معها تساوي المقدارين المزيد فيه والباقي على أصله، وإنما ساغ ذلك في السواكن ،حيث كانت أقصر الحروف زمانا، وكان لها أصل ترجع إليه في أبنية الأوزان"[2] ، أي يمكن استدراكها بسهولة عن طريق الإشباع، أو زيادة الضغط على بعض الحروف المكتنفة لها، ويمكن كما يقول أحمد كشك أن نفهم " أن الزحاف الوارد في البيت لا يحدث خللا موسيقيا، ويرجع ذلك إلى تعويض ذلك المحذوف بقدر زمني يوازنه، وهذا يدل على أن للزحاف مبرره الموسيقي من خلال التعويض بالمقدار الزمني، ونفهم أن الزحاف يأتي غالبا بحذف الساكن لأنه أقصر الحروف زمنا " [3] ،وأخفاها، حتى إن حذْفَه قد لايشعر به السامع أو المتلقي.

يشترط حازم -إذا- على منشد الأبيات المزاحفة، أن يكون له " فضل اعتماد وتوقرات وإشباعات الحركات، وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة ،ما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها، ليكون ذلك سادا مسدها، وجاريا مجرى البدل منها " [4]، وهذه الفكرة بالذات يقف منها جابر عصفور موقفا مناوئا ،أو على الأقل متحفظا، ويدعو إلى إعادة النظر فيها، لأنها تنفي ما جاء الزحاف من أجله ،وهو التنويع والتلوين، وتلغي ما تمنحه من فسحة [5] ،وعديد إمكانات أمام أمام الشاعر في الوزن أو القالب الواحد، لكن التعويض ليس ضروريا حسب ما يفهم من كلام حازم، إلا لمن أراد أن يساوي بين المقدارين، ويقيم المعادلة بينهما، فقد تكون محاولة التعويض هذه أيضا من باب التفنن في الإنشاد والإلقاء، ثم هي لا تكون إلا مع ما ينقص من السواكن، والساكن قابل لذلك " للطافة الحرف الساكن وقلته وخفائه " [6] كما يقول أحدهم، وليس الأمر (أمر التعويض ليتساوى المقداران) بممكن في حالة حصول مزاحفة بالزيادة.

يفرض علينا هذا استطرادا إلى شيء آخر، هو قضية علة **الخرم** (بالراء)، و**الخزم** (بالزاي)، فبينما أقر صاحب المنهاج علة الخرم التي تكون " بحذف ثواني الأسباب الثقيلة، وأوائل الأوتاد

---

[1] : الفارابي، كتاب الموسيقا، ج 2، 1089.
[2] : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء، ص 263
[3] : أحمد شكك، الزحاف والعلة، ص 366
[4] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 260
[5] : يراجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 208
[6] : العروضي، الجامع ، ص 53

المجموعة في صدور البيت[البيوت] "[1]، وتمثل ببيت للفرزدق وقع فيه ذلك، على أن في النسخة أنه خزم بالزاي، والصواب أنه خرم بالراء، وتمنينا لو أن المحقق نبه على هذا، لأن بيت الفرزدق يطابق معنى الخرم بنقصان أول الوتد، والبيت من الطويل، فالشاعر – كما يقول حازم قد " يفتتح بعمدة غرضه، كيفما حضرته العبارة، ولو واقعا في أولها الخزم [والصواب، الخرم (بالراء)] وبهذا كان الفرزدق يكمل [والصواب يعمل] نحو قوله " [2] حسب ما جاء في الديوان:[الطويل]:

مِنَّا الذي اختير [اختير]الرجال سماحة *** وخيرا إذا هب الرّياح الزعازع [3]

فأسقط أول فعولن في أول البيت وهو مطلع قصيدة، ولو لم يأت العجز على الطويل لظُن البيت من وزن الكامل ،لمطابقة الصدر مع الخرم له، ولعل الفرزدق توهم أنه ينظم من الكامل بادئ الأمر*، ثم انحرفت قريحته إلى الطويل، وليس هذا بمستحيل.

إن **الخرم** كما يعبر عنه العروضيون " علة مفارقة، يستعمله الشاعر الرُّخَصَةُ، ... ولم يسمع إلا في الأجزاء الأصول التي في أوائلها الوتد المجموع "[4]، وهذا خلاف ما قرره حازم من أنه يلحق أيضا أحد المتحركين من السبب الثقيل، وعلى هذا، فالبحور المبدوءة بسبب ثقيل أو وتد مجموع عرضة جميعا لهذه العلة، وهي الكامل والطويل والمتقارب والهزج والخبب، والقرطاجني يفضل ما كان بحذف أول الوتد المجموع، حين يقول " وحذف أول الوتد في صدور البيوت أحسن من حذف ثاني السبب الثقيل "[5] ،ولعل ذلك لأن الحذف من الوتد يفضي ضرورة إلى متحرك بعده ساكن، أما حذف أول الثقيل في الكامل مثلا يفضي إلى متحركين آخرين بعدهما ساكن.

وقد ظن بعض الباحثين أنه خروج " على الوزن ، لكن الأخفش وجد له ما يفسره من الناحية الإيقاعية، وهو وجود سكتة من كل بيتين تقوم بالتعادل والتعويض، وقد رد البعض ... ذلك لأن الحزم أول القصيدة ،حيث لا يوجد بيت قبله يوقف عليه " [6] ، ليعوض المحذوف ،ومن التعليلات التي التي أوردها صاحب كتاب ‘‘ الزحاف والعلة ‘‘لهذه الظاهرة، أنها فيما يرى البعض ترجع " إلى عدم دراية الشاعر بوجوده، فالشاعر يبدأ بيته لا يدري وزنه، وبعد ذلك يحس الوزن ،وهو رأي الزجاج ،

---

[1] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 260

[2] : م.ن.ص 207

[3] : الفرزدق (همام بن غالب)، ديوان الفرزدق، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1400 هـ/ 1980م، مج 1، ص 418.

[4] : محمد المحلي، شفاء الغليل، ص 107

*: بل إن صدر البيت في رواية المنهاج أليق بالكامل، ولا يدخل في الطويل إلا بتمحل فج،لذا فضلنا رواية الديوان هنا.

[5] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 260

[6] : أحمد كشك ، الزحاف والعلة ، ص 359

... وهذا معناه أن الحزم غير مقصود، وأنه من قبيل الخطأ "[1] ، ونحن وإن كنا نميل – كما أومأنا – مع هذا التوجيه، إلا أن أحمد كشك يعطيه مسوغا حسنا لقبوله، بأن الشاعر بذلك " أراد الإيهام بادئا بيته بما يوحي أنه من بحر معين، ثم عدل مسرعا عنه ،وهو مدرك لذلك ، وقد وجد في أبياته ما يحقق قيم التوازن، فضغط على مكان المحذوف، وسكت في نهاية البيت ... "[2] ، ويخلص بعدُ إلى أنها ظاهرة مرتبطة بالإنشاد، وطرائق الإلقاء، وردت بكثرة في الشعر القديم، ولا سبيل إلى إتمام نقصها بحرف من حروف العطف، وقد اقترنت غالبا ببحر الطويل[3] دون سواه.

وقد يقف على طرف النقيض من هذا إبراهيم أنيس، الذي أبدى رفضه للظاهرة، وعزاها إلى الرواة مجددا، نافيا زعمهم أن الشاعر لا يمكنه افتتاح قصيدة بواو أو فاء عاطفتين، فأسقطوهما وأسموا ذلك خرما[4]،ومهما يكن فإن حازما يقبل الظاهرة أيًّا ما كان تعليلها وتفسيرها.

في مقابل الخرم يذكر **الخزم**، وهو " زيادة تلحق أوائل الأبيات، ولا [يختص] بذلك وزن دون وزن "[5]، فهي علة بعكس الخرم، وقد رفضها أبو الحسن، ونصه أن العروضيين " غلطوا في ذلك، لأن العربلم تكن تعُدُّ تلك الزيادات من متون الأوزان ،وإنما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات، ووصلا لإنشاء البيوت، وبناء عباراتها عليها، وإن كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمنة قصيرة، قد تخفى على السامع فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات، وذلك غير ممكن أصلا "[6] ، فهي علة مرتبطة أيضا بالإنشاد والأداء ، فما يزيده ملقي القصيدة في أول أبياتها يجعله توطئة وتمهيدا، ووصلة إنشادية يفصل بينها وبين المتن الحقيقي سكتة خفية ،قد لا يحس بها المتلقي، إلا أنها فاصل لازم في الأداء ،حفاظا على سلامة الوزن وبراءته من الزيادة والاختلال،أو تكون افتنانا في اصطناع تحسينات إيقاعية ما.

ويذكرنا هذا بما قاله الفارابي عن مبادئ الألحان: " وأما مبادئ الألحان (أوائل نغمها واستهلالاتها عند الدخول) فإنها تكون بأشياء كثيرة،منها بالترنم أو بنغم آخر يتقدم اللحن فقط"[7] ونظن أن نغمات البدء هذه ،لا تعد داخلة في اللحن الأصلي، لأنها قد تكون أيضا: " بقول يقرن بمبادئ النغم،و القول إما يكون جزءا من أجزء القول الذي فرض لتوزع حروفه على نغم اللحن ، و

---

[1] : م.ن. ص 360
[2] : م.ن. ص 361
[3] : يراجع: م.ن . ص. ن
[4] : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 299
[5] : التنوخي(أبو يعلى عبد الباقي)،كتاب القوافي،تقديم وتحقيق:عمر الأسعد،ومحي الدين رمضان،ط1،دار الإرشاد،بيروت،لبنان،1389هـ/1970م،ص70.
[6] : حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص262 ،263.
[7]: الفارابي ، كتاب الموسيقى ، ج 2 ، ص 1160 ، 1161 و الهامشة .: 3 من الصفحة نفسها

إما شيئا آخر خارجا عن القول ، وذلك مثل : ‘‘ألا’’و ما جانسه ، مما جرت عادة أهل ذلك اللسان أن يجعلوه افتتاح المخاطبات" [1] . و ليس هذا إلا معنى الخزم في الشعر ، أعطاه حازم تفسيرا و تعليلا موسيقيا كما هو ظاهر.

و لم يكتف صاحب المنهاج بهذا التفسير، بل قد قدم للظاهرة تفسيرا آخر لا يقل وجاهة و أهمية ، وهو قوله : " و قد وجدنا الكتاب و البلغاء يرصعون الأسجاع بالأبيات ، ويجعلونها مبادئ للأبيات ،والأبيات خواتم لها ، حتى ربما أنهم لم يقدموا قبل البيت أكثر من لفظة واحدة ، وربما أكتفوا في ذلك بواو العطف ، ولا يعتقدون أن تلك الألفاظ و الحروف من متون ، وهكذا كانت مآخذ العرب في ذلك"[2] ، أي أن الخطيب البليغ ، وهو مسترسل في خطبته، قد يستشهد ببيت شعر أو أبيات في خلال ذلك ، وحتى لا تكون الأبيات معزولة في قلب الخطبة أو الرسالة أو القطع المسجوعة ،و جب عليه و صلها بما قبلها ، بأي شكل كان ذلك ، بحروف عطف أو بكلمة تخدم المعنى ،وتصلح أن تكون مهادا له، لكن لا تعد تلك من متن البيت ، بل هي رابط أو توطئة، " و إنما خفي هذا المذهب على من جهل مآخذ الكلام و مقاطعه، وضروب وضعه و أفانين منازعه " [3] ، فخلطوا الشعر بما ليس منه، وأفسدوا الوزن بما لم يقصد أن يجعل منه.

نعثر لأبي العلاء على حديث عن الخزم، لكنه لا يفسره إلا بأخطاء الرواة، نقل عنه هذا من رسالة الغفران " حيث يسأل بن القارح أمرأ القيس قائلا ، يا أبا هند: إن رواة البغداديين ينشدون في (**قفا نبك**) هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها: أعني [منها] قولك:

وكأن ذرا رأس المجيمر غدوة *** ....

... فيقول: أبعد الله أولئك، لقد أساؤوا الرواية، وإذ فعلوا ذلك، فأي فرق يقع بين الشعر والنثر؟ وإنما ... فعله من لا عزيز له في معرفة وزن القريض، فظنه المتأخرون أصلا في المنظوم، وهيهات " [4] أن يكون كذلك،و هذا النص من أبي العلاء يؤيد ما ذهب إليه القرطاجني، وكثير من العروضيين في قضية الخزم، كالتنوخي الذي رأى أن تلك الزيادة لا يعتد بها في الوزن والتقطيع، وقد تبلغ الزيادة أربعة أحرف، لكن كل ما زاد عن حرفين فهو شاذ، وبقدر زيادته يزداد قبحه [5] وكراهته، وبنحو هذا قال السكاكي :" وأنا لا أعذر في هذه الزيادة إلا إذا كانت مستقلة بنفسها، فاضلة بتمامها عن

---

[1]:م . ن، ج 2 ، 1161
[2]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ص 263.
[3]: م . ن ، ص . ن
[4]: عبد المجيد الطويل، العروض والقوافي عند أبي العلاء، ص 52، 53
[5]: يراجع: التنوخي، كتاب القوافي ، ص 70، 71

التقطيع، أعني كلمة على حدة، غير محتاج أي جزء منها تقطيع البيت "[1] بألا يدخل شيء منها في وزن البيت.

وقد أورد صاحب الجامع أمثلة للخزم غير معتد بالزيادات في أوائلها ، فأورد عن امريء القيس قوله بزيادة **الواو** [الطويل]:

وكأن سراته لدى البيت قائما [2] *** ....

وبالعودة إلى ديوانه، وجدنا صدر البيت على خلاف هذا، وبدون خزم كالآتي

كأن على المتنين منه إذا انتحى *** مَداكُ عروس أو صلاية حنظل[3].

ووجد بنص رواية صاحب الجامع، ولكن من دون خزم أيضا في أحد شروح القصائد العشر [4]، مما يخيل أن الأمر مقتصر على كتب العروض، وكان على أصحابها أن يطَّرحوه ولا حرج، إذ قد علموا أنه لا دخل له في الوزن ، وإنما هو على نحو ما فسره به حازم وأبو العلاء وغيره، دون نسيان إبراهيم أنيس [5] في هذا الشأن، والذي لم يخف رفضه له على أنه من أخطاء الرواة، أو صناعة العروضيين.

يذكـــر حازم علة أخرى تجري لدى العروضيين مجرى الزحاف، وهي **التشعيث**، ويعرفونها بأنها " حذف أول الوتد المجموع (أو حذف أحد متحركي الوتد المجموع) في التفعيلة ... وذلك كحذف العين من فاعلاتن فتصبح فالاتن، وتنقل إلى مفعولن "[6]، أما البحور التي تدخلها هذه العلة ولا تلتزم فيها، فهي الخفيف والمجتث والمتدارك والمديد [7]، غير أن هناك فيما يظهر خلافا بين العروضيين في تحديد مفهوم لهذه العلة، فزيادة على التعريف السابق، هناك مفهومان آخران أحدهما أن وتد فاعلاتن قطع بحذف الألف، والآخر أن هذا الجزء خبن ثم أضمر فصار فعْلاتن [8]، وهو في الحالات جميعا يؤدي إلى أن يصير فاعلاتن إلى مفعولن.

أما القرطاجني فيقدم تأويلا آخر مغايرا، كما رأينا في تجزئة بحر الخيب، وإياه عنى بالقول: " قد يقع التغيير في الأوتاد بتسكين أول متحركاتها، وذلك حيث تكون جزءا من فاصلة لم يتضاعف

---

[1]: السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 526

[2]: العروضي الجامع، ص 123 ، 124

[3]: : امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، تح: حنا الفاخوري، ط 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1409 هـ/ 1989م، ص 49.

[4]: الخطيب التبريزي ، شرح القصائد العشر، دار الجيل، بيروت لبنان، ص 43.

[5]: يراجع : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 297، 298

[6]: مصطفى بوشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 57

[7]: يراجع : م . ن ، ص . ن

[8]: يراجع : أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص 53، وقال : إنها علة تخص فاعلاتن .

فيها تغيير" [1]، ويوضح هذا قوله في موطن آخر عن متفاعلتن : " وعلى هذا يجب أن يتأول التشعيث في الجميع، لأن الوتد يصير بخبن السبب الذي قبله جزءا من فاصلة، فيسكن رأس الوتد تخفيفا، لأن الفواصل قد يستثقل توالي الحركات فيها "[2].

فالتشعيث لا يحصل في فاعلاتن إلا بعد خبنها،فتصير فعلاتن ،أولها فاصلة صغرى (/ / / 0) وفيها الوتد الذي يسكن رأسه للتحفيف من توالي ثلاث متحركات، ويبدو هذا التأويل أحسن من أن يقال: إن القطع دخل الوتد، وهذا الرأي كما يرى حازم هو الذي " به أخذ من حقق من العروضيين، إذ لامعنى لقطع الأوتاد في الحشد [الحشو] لأن القطع إنما قصد به تنويع الضروب، وإنما يكون ذلك في نهايات الأجزاء لا في صدورها " [3]، وهو هنا لحق صدر فاعلان، وقيل إنه يلحقها في الحشو ولا يلتزم، والحق أن درء التناقض يدفع إلى نفي هذا القطع ورده.

نعثر لدى أحد العروضيين على تأويل مماثل لما قرره حازم، وهو الزمخشري، الذي أثبت التعريف المألوف **للتشعيث**، ثم قال: " أو أن تجبن، وتسكن أول حرف من وتده، فيصير (فعْلاتن /0/0/0) ثم يرد إلى (مفعولن) "[4],ولا يستبعد أن يكون صاحب المنهاج أخذه عنه، وإليه قصد بمن حقق من العروضيين، فإن التأويلين متطابقان، وبهما يصبح للفاصلة الصغرى دور كمصطلح عروضي لا يستغنى عنه [5] في درس العروض.

وفيما عدا هذه العلل، لم يعمد حازم إلى التفصيل في ذكر أصناف الزحافات، والعلل في البحور، و لم يقف كشأن العروضيين عند أعاريض الأوزان وضروبها، لأن غرضه نقدي خالص، وبذا صرح في مواطن كثيرة، قال في أحدها: " ووقوع هذه العلل والتغايير في عروض عروض، وضرب ضرب من أعاريض الأوزان التي قدمت ذكرها ،وضروبها على التفصيل يعرفها من تلقاء نفسه من له ذوق صحيح، وحصل له قسط مقنع من الاستقراء، وشدا مع ذلك شيئا من هذه الصناعة " [6]، أما من لم يكن كذلك، فإن حازما ينصحه بأن يتولى " عرفان ذلك من الكتب المؤلفة في العروض، فإنهم حصروا عامة ما نوعت العرب إليه نهايات الأشطار من أبنية أوزانها من الأعاريض والضروب " [7]، لأن مهمته البلاغية النقدية لا تحتمل الخوض في مثل ذلك، و " لا يليق بها أن تخرج إلى محض

---

[1]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 260 : ويظهر من كلامه أنه يعد التشعيث زحافا
[2]: م.ن ، ص 229 . وتراجع : ص 242
[3]: م.ن ، ص 229 .
[4]: الزمخشري، القسطاس، ص 38
[5]: نقل عن صفاء خلوصي دعوته إلى الإستغناء عن اسم الفاصلة الصغرى والكبرى لأنه لا دور لهما وإن كانت دعوته إلى إلغاء الكبرى أحد: يراجع : صلاح يوسف، في العروض والإيقاع، ص 222.وقد أشرنا إلى هذه المحاولة في الفصل الأول.
[6]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 244
[7]: م.ن ، ص .ن

صناعات اللسان الجزئية، وأن تستقصى فيها تفاصيل تلك الصناعات "[1]، وعلى هذا، فالواجب أن يوكل " ذكر ما وقع من تغيير تغيير، في عروض عروض، وضرب ضرب، من وزن وزن، لصاحب صناعة العروض "[2]، فإن ذلك به وبمهمته أليق، وعلى البليغ أو الناقد أن يتكلم " من ذلك فيما له علقة بصناعة البلاغة، أو فيما عسى المتكلم في هذه الصناعة أن يستطرد إليه من ذلك، وأكثر ما يتكلم البليغ أيضا من ذلك في قوانين كلية،يمكن أن تستنبط منها أشياء في صناعات اللسان الجزئية "[3] "[3] ،مما قد تنبني عليه أحكام نقدية على نص شعري أو عمل أدبي ما ،من جهة لغته وبلاغته ووزنه.

يؤكد نص حازم السابق حقيقة مهمة، وهي أن كلامه في العروض بعامة منبثق في الأساس من عنايته " ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر، وما يحدثه الوزن في نفس المتلقي، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والخطابة) عنده واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول، لتتأثر لمقتضاه "[4] ،ومن هنا يأتي حديثه عن العروض وعن الزحافات والعلل مجملا، على اعتبار ذلك"جزءا مهما من مقومات الشعر، ولذلك يقتنصه في حالة عمل حي،ولا يتناوله في كلام مطلق "[5] ، لذلك سنواصل معه تصوره العام لقضايا الزحاف والعلة أو التغايير، بصرف النظر عن تفاصيل ذلك وتفريعاته.

بعد ما تبين من أن تغييرات الأوزان بعامة ،غايتها التنويع وتلوين إيقاع الوزن،وكسر رتابته، واطّراد نسقه على نحو رتيب ممل، يبين حازم حقيقة أساسية يقوم عليها نظام الزحافات والعلل، انطلاقا من تصور بيت الشعر مقابلا لبيت الشَّعر أو الخباء: " ولما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ما، وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا، وجعل غير الضرورية أسبابا "[6]، من أجل ذلك لا يصيب الزحاف غير ثواني الأسباب، و القرطاجني لهذا المعنى يرى أن " الأحسن أن يقال: إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداها ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمترلة الوتد الذي لا بد منه في الخباء "[7]، فلتُسَمَّ أوتادا ضرورية ، أما ما كان ثباقما " ليس ضروريا في حفظ بنية البيت، بل يستقل البيت به ودونه، فهي

---

[1]: م.ن ، ص .ن
[2]: م.ن ، ص 245
[3]: م.ن ، ص ،ن
[4]: محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص 252
[5]: م.ن ، ص 253
[6]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 252
[7]: م.ن ، ص .ن

بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيت، وقد يستغنى عنها "[1]، فلتُسَمَّ تلك أوتادا غير ضرورية.

إن اقتراح اعتبار الأسباب والأوتاد أوتادا جميعا، ينبع من ملاحظة أمر آخر في أوزان الشعر العربي، وهو وجود أسباب لا يمكن أن تزاحف رغم أنها أسباب، وذلك: **كألف متفاعلن** مع السلامة من الإضمار، **ونون مفاعلتن** مع السلامة من العصب [2] ،فكلاهما ثاني سبب خفيف .

ورغم هذا فهي " مع سلامة الأجزاء ضرورية الثبات في حفظ بنية الوزن، فهي جارية مجرى الأوتاد بل هي أوتاد كما قلناه، وكأن حركة كل واحد منها سبب له، ولكن الخليل سمى كل حركة وساكن مقترن بها ،لا يعتمد عليه في أكثر المواضع سببا، فإذا اعتمد على ساكن بعد متحركين أو بينهما ،سمي مجموع ذلك وتدا، ولا تشاحَّ في الألفاظ " [3]، لأن العبرة بالمسميات والمفاهيم، وما الأسماء إلا دوال تدل عليها.

لقد آمن صاحب المنهاج – كما يظهر – بأن إطلاق القول بأن الزحاف مختص بثواني الأسباب فيه نظر، لوجود أسباب لا يمكن أن يحصل لها ذلك، وينبغي " أن تسمى هذه الأسباب **بالأسباب المضارعة للأوتاد** في مواقعها "[4]، وإذا أردنا أن نفسر الزحافات والعلل تفسيرا سليما فلنبتعد عن الاعتقاد بأنه محكوم بالأسباب والأوتاد، وهذا لن ينفيفي زعمنا الإقرار بأن الزحاف " شائع في التفعيلات أكثر من العلل التي هي تغييرات تقع في الأوتاد، ذلك لأن التركيب المقطعي للتفعيلات العروضية يتألف في معظمه من أسباب " وأن " الوتد أكثر ثباتا من السبب "[5].

والقرطاجني مادام غير محتفل بفكرة الدوائر العروضية، فإنه يعزف عن اعتمادها في تفسير الزحافات والعلل،بأن ما تبنى عليه الدائرة وهو الوتد لا يمكن أن يتعرض لزحاف أبدا ،بخلاف السبب، وأن بحور الدائرة الواحدة قد تلتقي في أكثر الزحافات، وتجدر الإشارة هاهنا إلى أن " أول من اهتم بالدوائر العروضية في العصر الحديث هم الباحثون الغربيون، وعلى وجه الخصوص المستشرق الألماني ‘‘فوتملد فايل‘‘ (Gotthold Weil) ،وذلك في مقال نشره بالطبعة الجديدة من دائرة المعارف الإسلامية بعنوان **عروض** [6] .

---

[1]: م.ن ، ص .ن

[2]: يراجع : م.ن ، ص .ن.

[3]: م.ن ، ص . ن

[4]: حازم القرطاجن،مصدر سابق ، ص 258.

[5]: صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشعري، ص 192 .

[6]: أحمد كشك، الزحاف والعلة ، ص 93 .

والذي يعنينا من هذا، هو خلوصه من فكرة الدوائر إلى أن الخليل وضعها " لإظهار موضع التوقيع في كل جزء، وإظهار درجة التوقيع في القوة بحسب موضع الوتد المجموع من الجزء " [1] ، وقد بنى على قوة التوقيع هذه والتي تكون في الوتد المجموع تصوره للزحافات والعلل من خلال تحديده النبر على الوتد المجموع [2]، ولذلك لا يصيبه الزحاف، لكن تحديد موطن النبر على الأجزاء التي يقطع بها الوزن وهي مثل (مستفعلن)، لا ينطبق بالضرورة على الكلام الموزون، لأنه قد يتخذ في الكلام مواضع مغايرة لما هو عليه في الأجزاء المجردة عن واقع الشعر، وهنا يكمن الفرق بين النبر الشعري والنبر اللغوي، إذا اكتفينا بالقول إن للنبر تعريفات كثيرة، إلا أن " السمة الأساسية التي تحويها تلك التعريفات هي الوضوح، فالنبرة: إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوي إما ارتفاعه الموسيقي أو شدته ومداه أو عدة عناصر من هذه ... في نفس الوقت، وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة "[3] للمقطع المنبور.

هدفْنا إلى القول من خلال هذه الإضاءة الخاطفة، أن حازما يبدي فهما وتفسيرا مغايرين نوعا ما للزحاف والعلة، وذلك من خلال إيراد كثير من المواضع التي لا يجوز أن يقع فيها الزحاف ،سواء أكانت من أسباب أم من أوتاد، فهو يقول: " واعلم أن السواكن التي تفصل بين قطرين أصليين لا يجوز حذفهما [لعلها حذفها] وإن كانت من أسباب "[4]، ومعنى القطرين الأصليين ألا يكونا حاصلين عن تغير، وقد يكون ذلك في جزء واحد، وقد يكون في أكثر من جزء، إذا دخل مع غيره في نظام: مثل:

1. حذف الألف من **متفاعلن** لأن ذلك يؤدي إلى توالي قطر أوسط وقطر أصغر، أي توالي خمس متحركات (/// // 0).
2. حذف النون من **متفاعلن** في نظام الكامل، لأنه يؤدي إلى توالي قطر أوسط وقطر أصغر (// /// 0) – وإن كانت هذه من وتد –.
3. حذف النون من **فاعلن** في نظام المقتضب (فاعلن مفاعلتن)، لأنه يؤدي إلى توالي قطرين أوسطين (// // 0) أي أربع متحركات – وإن كانت من وتد –.
4. ومثله حذف ألف **مفاعلتن**، وإن كانت أيضا من وتد.

---

[1]: م.ن ، ص .ن.
[2]: يراجع : م.ن ، ص 104 .
[3]: أحمد كشك،مرجع سابق ، ص 237، 238.
[4]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 258 .

5. حذف ألف **مفاعلتن** يؤدي إلى توالي قطر أصغر وأوسط في الجزء الواحد.

6. حذف نون **مفاعلتن** في نظام الوافر وإن كانت من سبب.

لعل هذه أمثلة عما رمى إليه حازم بقوله السابق، كما يذكر موطنا آخر لا تجوز فيه المزاحفة ولو للأسباب ، وذلك مثل" الساكن الذي يؤدي حذفه إلى اتصال قطر ثلاثي أي متسق فيه ثلاث حركات، بركن رباعي أي متوال فيه أربعة سواكن، فإن هذا أيضا لا يجوز حذفه ،وذلك كالنون من **مستفع لن** في الخفيف "[1].

ومعلوم أن النون هنا من سبب بعد وتد مفروق، وإذا حذفت أدى ذلك إلى اتصال قطر أوسط بركن رباعي فتحصل: فاعلاتن مستفع ل فاعلاتن (= / 0//0/0/0/0 // /0//0/0/0)

وليس هذا بمستساغ، أي توالي ركن رباعي (أعظم) مع قطر أوسط، مع أن الركن الرباعي الأعظم أيضا مكروه إيقاعيا في الشعر ،ككراهة القطر الرباعي الذي لا يحصل في الوزن إلا بتغيير [2]، لذلك فالسواكن " في كل وزن إذا تتوالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث، وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا " [3]، كخبن مستفع لن في **الخفيف** ومستفعلاتن الثانية والرابعة في **اللاحق**.

وإذا اعتبرنا المتحرك مقطعا قصيرا، والمتحرك مع الساكن مقطعا طويلا كما هو عند علماء الأصوات، تأكد لدينا أن حازما " قد أعطى ... بواسطة القطر والركن مفهومين قريبين جدا من مفهومي المقطع الطويل والقصير، واستطاع بهذا أن يعبر على[عن] الخصائص الأساسية لتجاور المقاطع في الشعر "[4]، فإذا توالت أربع مقاطع قصيرة أي قطر رباعي، فذلك لا ينتج إلا عن تغيير، والأحسن أن " يثبت ما يفصل في تلك بين بعض المتحركات وبعض ،بإعادة بعض السواكن المحذوفة من أثناء ذلك "[5] ليعتدل إيقاع الوزن، ويبعد عن النثرية.

---

[1]: حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص258.
[2]: م.ن ، ص 255
[3]: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 238
[4]: مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 306
[5]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 254، 255

إذن: فحازم يقيم تصوره على السواكن والمتحركات أي: الأقطار والأركان، ومبدأه الأول هو **مبدأ كراهة التوالي في الشعر**، وقد عبر عنه باحث معاصر هو أحمد كشك بنحو مما قدمنا مع شيء من التفصيل[1] والتمثيل، وحتى لا يضطر القرطاجني إلى الاستطراد في ذكر جميع ما لا يجوز مزاحفته، ذكر مبدأ آخر أكثر شمولا وعموما،فقال " وأحكام الأوزان تختلف في ما يسوغ حذفه من سواكن الأسباب في الزحاف المفرد والمزدوج ،بحسب اختلاف أنحاء الاعتمادات على نهايات الأجزاء ، وبحسب مواقع الأسباب من مواضع تلك الاعتمادات "[2]، لذا فالواجب تقريره كقانون لذلك هو أن " الزحافات المفردة لا تسوغ في الأسباب حيث تكون مظان اعتمادات وتحصينات للأوزان من توالي مالا يسوغ فيها "[3]، وهذا نقيض الاعتقاد بأن الأسباب أيا ما كانت عرضة للتغيير والزحاف، كما أنه نقيض للقول بأن الوتد وحده هو نقطة النبر وقوة الوزن، بل قد يكون من الأسباب أيضا ما حاله كذلك، وتكون سواكنه وأركانه حافظة للوزن من الانهيار والترجرج ، والتدحرج إلى النثرية والتقلقل، وتكون متحركاته حصنا من توالي السواكن والمقاطع الطوال وتكاثرها بما يفسد الوزن أيضا.

يمكن أن يتخذ هذا بابا ومدخلا إلى الحديث عما يقبح من التغييرات في جميع الأوزان، دون اختصاص بحر بذلك دون غيره، لأن غاية حازم الإجمال والتقنين، وأن يؤصل " في ذلك أصلا يعرف بما يجب أن يعتمد من ذلك عند الحاجة إليه، وما يجب أن يجتنب "[4].

وبناء على كل ما تقدم من تصوره للزحاف وغايته والحاجة إليه، وما قد يحتمل منه عند عدم الإفراط، يقول: " إن مما يخل بالأوزان من ضروب الزحاف، ويزيل كثيرا من حلاوتها وتناسبها، فيجب أن يجتنب على كل حال: أربعة أشياء: الزحاف المزدوج كله "[5]، والزحاف المزدوج عند العروضيين هو: الخبل والخزل والشكل والنقص، ويسمونه مركبا أيضا لأنه اجتماع زحافين [6]، ولا نعلم أحد استجاده أو استحبه في أوزان العرب، يقـــــول أحمد كشك: " ومن مسمياتها ندرك مدى وهنها وضعفها، لأنه إذا أمكننا تحمل تغيير واحد في بنية التفعيلة، فما أصعب أن نتحمل تغييرين فيها،

---

[1]: يراجع : أحمد كشك، الزحاف والعلة، من ص 315 إلى 332
[2]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 258
[3]: م.ن، ص .ن
[4]: م.ن، ص 263.
[5]: م.ن، ص 263، 264.
[6]: يراجع : أحمد الهاشيمي، ميزان الذهب، ص 12.

إذ لو فرضنا أن التفعيلة السباعية تحمل تغييرين، فكيف يقبل الذوق ذلك حين تتوالى في بحر واحد "[1]، ولعل هذا هو السبب في ندرة مثل هدا الزحاف، لأنه يؤدي في الغالب إلى اضمحلال الأجزاء والأوزان، لذا سمي أقبح الأسماء كما يقول صاحب العقد الفريد[2]، في نظمه.

– **ثاني** ما ينبغي اجتنابه من التغيرات القبيحة : " الزحاف المؤدي إلى أن يصير الجزء الذي وضع لأن يماثل جزءا آخر ويقابله مضادا له "[3]، وذلك كالخبن الذي يزعم العروضيون أنه يدخل المقتضب عندهم لكن في النادر [4]، لأنه يحول الجزأين اللذين هما عمود الوزن إلى متضادين، هما: مفعولات وفعولات بعد الخين في صدري الصدر والعجز، وليس هذا متناسبا، والوزن إنما يبنى على التناسب لا على الأجزاء المتضادة كما قد بينا في تجزئة المقتضب قبل.

– **ثالث** الوجوه القبيحة المجتنبة في الترحيف: حذف " السواكن التي تكون أواخر أجزاء هي مظان وقفات واعتمادات، ولاسيما إذا كان ذلك نهاية شطر بيت ،كالسواكن الأخيرة من فاعلاتن في عروض الخفيف، والحال في ساكن فاعلاتن الذي في أوائل الأشطار على نحو من ذلك، في أنه يقبح حذفه "[5]، والعروضيون على ذلك إذا كان آخر الجزء وتدا، وقد مر أن مظان الاعتماد ليست دائما أوتادا.

– **رابع** ما يجب تجافيه واستقباحه من التغيرات في الأوزان " حذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات ،عقيب توالي أربعة سواكن " [6]، كما تم التمثيل له، ولا يخالج حازما شك فيما ذكر لأنه " هو الرأي الصحيح الذي يشهد بصحته الذوق والقياس والسماع " [7]، أي أن تصوره وموقفه مبنيان على الذوق السليم، وعلى استقراء كلام العرب، والقياس على ما سمع عنهم في ذلك كله.

وأما عن بعض التغييرات غير اللازمة ،والتي تنوع بها بعض الضروب، فإنه " قد يجوز فيما بنيت قافيته من ذلك على سبب غير متوال، أن يوالى السبب في بعض الضروب، وإن كان مستقبحا" [8]،

---

[1]: أحمد كشك، الزحاف والعلة ، ص 30

[2]: يراجع : ابن عبد ربه، العقد الفريد ، ج 5، ص433، قال:كل زحاف كان في حرفين** حل من الجزء بموضعين
فإنه يجحف بالأجزاء ** وهو يسمى أقبح الأجزاء
فذلك المخزول وهو يقبح ** فحيثما كان فليس يصلح.

[3]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 263

[4]: يراجع : مصطفى بوشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 163

[5]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 258

[6]: م.ن ، ص.ن

[7]: م.ن ، ص.ن

[8]: حازم القرطاجني،المصدر السابق ، ص.261.

ولعله يقصد بقوله: بعض الضروب، أن هذا قد لا يطرد في ضروب القصيدة جميعا، لذلك عده مستقبحا.

ومن قبيله أيضا أنه " يجوز في ما بنيت قافيته على وتد غير متضاعف ،أن يضاعف الوتد في بعض الضروب من ذلك، وإن كان أيضا ذلك مستقبحا "[1]، لعدم التزامه، مما يحدث في الضرب والقافية خللا واضطرابا، وقد يحتمل هذا من وجه، وقد استساغه أو وقع فيه بعض العرب " لأن العروض تقبل نسق كلا الضربين عليها، وإن وقعت بذلك بين بعض الضروب وبعض مخالفه، فليس ذلك من المخالفة التي يصير بها الجزآن طرفي نقيض في الوضع، بل هما متناسبان ، لم يختلفا إلا بالأزيد والأنقص "[2]، والساكن حرف قصير قد تحتمل زيادته، ويخفى موطنه، ويكون ذلك أحسن إذا كان الساكن " مما يجري فيه الصوت، ويكون التلفظ به قبل التالي له أسهل من غيره ،و أخفى موقعا ، ليكون [الكون] ذلك الساكن توجد فيه مضارعة للحروف المصوتة ،من جهة ما يوجد له بعض تصويت ،و يوجد الهواء متسربا مع التلفظ به ،و ذلك نحو الهاء و العين و الحاء و النون ،وما جرى مجراى ذلك "[3] ، أي أن يكون حرفا من الحروف التي "تسمى في الصوتيات الحديثة بأشباه الصوائت ، لأنها ليست شديدة و لا رخوة ، كما سميت بالأصوات السائلة أو المائعة " [4] القريبة من حروف المد .

ويجتمع في القافية المبنية على مثل ذلك من الحروف ساكنان أحدهما شبه صائت ،أما اجتماع الصامتين ساكنين فقبيح غير ممكن ،و يذكر القرطاجني مثالا على ما تقدم ،وهو"قول نابغة بني شيبان من قصيدة يقول فيها [الرمل]:

امدح الأس و من أعملها *** واهج قوما قتلونا بالعطش...

ثم قال في وصف الخيل :

فبها يحوون أسلاب العدى *** و يصيدون عليها كل وحْش "[5]

و ذكر أبياتا أخرى على هذا النحو ،فجمع في قصيدته بين: (فاعلن و فاعلانْ)،و هذا قبيح في باب الضروب أولا ،ثم إنه ثانيا لم يورد أول الساكنين حرفا صائتا ،و هذا شرط للجمع بين الساكنين في

---

[1]: م.ن ، ص.ن

[2]: م.ن، ص .ن

[3]: م.ن،ص.ن.

[4]: رابح بوحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم ،عنابة ،الجزائر ،ص53.وتعرف يمينة بن مالك الصوت المائع بأنه"من الحروف التي يكون الانفتاح فيها متوسطا ،والتي يترك اللسان فيها للهواء ممرًّا كبيرا نوعا ما".معجم المصطلحات الصوتية ،ص236.

[5]:حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء ،ص261 ،262

الضروب ،لكن خفف من هذا كونه مائعا أي شبيها بالصائت و هو هنا :الحاء ،و على كل حال ، فإنه يجب ألا يعمل على هذا ،و إن كان وقع في أشعار العرب[1] ، لاعتباره شذوذا.

أما في العروض فقد يقع نحو ذلك أيضا،من الجمع بين ساكنين،فإن العروض التي يمكن أن تبنى على سبب متوال،أو وتد متضاعف،إذا صرعت يسوغ أن يوقع فيها الكلم التي التقى فيها ساكنان بالإدغام بعد المد،فيكون الساكنان نهاية العروض،ويكون مبدأ الشطر الثاني ثاني المتضاعفين " [2] ،فبعد تفكيك الحرف المضعّف، يبقى الساكنان في العروض ،و يكون المتحرك مبدأ الشطر الثاني، إذ لا يمكن الابتداء مجددا بساكن ،و يقع ذلك في "نحو عروض المتقارب و عروض مربع الكامل ،و ينبغي أن يسامح الشعراء في هذا ،و ألا يضايقوا فيه ،حيث يكونون مضطرين إلى ذكر اسم قد لزمه التشديد بعد المد "[3] .

ورغم هذه المرونة ،فحازم ينصح الشاعر إذا وجد فسحة و بديلا يغني عنه ،فعليه ألا "يجعله سبيلا إلى انتقاد نظمه ،مع إضلال ضالة العذر في ذلك " [4] ، حتى يبقى شعره سالما مما قد ينتقد فيه أو يؤخذ عليه، وفي كتب العروض عن هذا أكثر من مثال، يذكر صاحب ‘‘القسطاس‘‘ أن الخليل أجاز " في عروض البيت السالم الضرب [من المتقارب]...القصر، وأباه الكثير ... وشاهد القصر قوله:

فرمنا القصاص وكان التقاصْــ (م) صُ عدلا وحقا على المؤمنينا

وروي : القصاصُ، وقوله:

ولو لا خداش أخذْت دوابْــــــ (م) ـــبَ سعد و لم أعطه ما عليها " [5]

ففي المثالين، جاء العروضان غير مصرعين، ولكن التقى فيهما الساكنان، وحازم يشترط أن تكون العروض مصرعة كما ذكر، وتختص الظاهرة بالمتقارب ومجزوء الكامل، ولعلها كذلك أن تنسب إلى التدوير، والبيت المدور " هو ذلك البيت الذي يتقاسم شطره كلمة واحدة ،بأن يكون جزء من هذه الكلمة في الشطر الأول، وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني " [6]، ويؤكد أحمد كشك أن ظاهرة التدوير تكثر في المتقارب، والمجزوءات كالكامل[7]، وإذا كان محتملا في المتقارب، لأن بناءه على أجزاء أجزاء قصيرة، فلعل كثرة وروده في المجزوءات راجعة إلى كونها – أيضا –" قصيرة الأشطر، مما يجعل

---

[1]: م.ن ،ص.262.
[2]: م.ن ،ص.ن.
[3]: م.ن،ص.ن.
[4]: م.ن،ص.ن.
[5]: الزمخشري، القسطاس، ص 125، 126.
[6]: أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص 350
[7]: يراجع: م.ن، ص 356

الاحتياج إلى الاستمرار النطقي أمرا مقبولا " [1] ، مع عدم إغفال ما بينه وبين ما ذهب إليه حازم من فرق وإن كان طفيفا .

بقي من قضايا تغييرات البحور، أو الزحافات والعلل ،طرف مما لم يشأ صاحب المنهاج التفصيل فيه ،على نحو ما يصنع العروضيون، فإن كان الذي مر ذكره ،من قبيل التغبير بزيادة في العروض أو في الضرب، مما لم يعدَّه العروضيون زحافا بالزيادة، فإن حازما لا يباين غيره في زحافات النقص في قوله : "فأما التغييرات اللاحقة للأوزان، فمنها ما يكون ينقص بعض أجزاء الوزن [وهي]... ضروب الزحاف الواقع في الأسباب بحذف بعض سواكنها، وإسكان بعض متحركاتها، وكذلك أيضا قد يقع التغيير في الأوتاد بتسكين أول متحركاتها " [2]، وهذا الأخير هو **التشعيث**، ولهذا قلنا إنه -كما يظهر- يعد التشعيث زحافا يدخل الأوتاد – استثناءً – ، ولا يلتزم .

أما التغييرات أو العلل التي تنوَّع بها أعاريض الأوزان وضروبها ،فيذكرها أيضا ذكرا مجملا، والتنويع عنده إما أن يكون:

– بحذف جزء برأسه [وهذا هو الجَزء]،

– أو بحذف ساكن من وتد أو سبب متطرف في جزء العروض أو الضرب، وإسكان ما قبله، وهذا هو القصر في الأسباب والقطع في الأوتاد.

– أو بحذف ساكن ضوعف به سبب أو وتد نحو المنسرح والسريع.

– أو بحذف الوتد أو السبب رأسا، وهو مع الوتد الحذذ ومع السبب الحذف.

– أو بإسكان ما قبل الوتد أو السبب بعد حذفه، وهو مع السبب القطف ،ولا مقابل له مع الوتد.

– أو بالتزام بعض الزحافات في جزأي العروض والضرب.

– أو بزيادة سبب على جزء الضرب، ويسمى ذلك ترفيلا.

– أو بزيادة ساكن مصوت قبل آخر حرف من جزء الضرب، ويسمى ذلك إسباغا وإذالة [3] .

ونلاحظ عزوف القرطاجني عن ذكر أسماء تلك التغييرات اكتفاء بمسمياتها، باستثناء: الترفيل والإسباغ، ولعله استحسن هاتين التسميتين واستساغهما، لما فيهما من بهاء وجمال يناسب مسماهما،

---

[1]: م.ن، ص .ن، وقد ناقشت نازك قضية التدوير، وبدت كأنها تعيب على الشعراء الإكثار منها في الشعر الحر، يراجع : قضايا الشعر المعاصر، ص 183 وما بعدها.

[2]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 260

[3]: يراجع: م.ن، ص 244 . وقد عدنا في ذكر المقابلات من مصطلحات العروضيين إلى: ناصر لوحيشي، ص 59، 60، 61.

وهو تزيين الوزن بزيادة لطيفة، أما حذف الوتد وتسكين ماقبله فتبقى علة لا نعلم لها تسمية عند العروضيين، ولعله يقصد البتر.

نعود في آخر هذه الإضاءة إلى تسجيل ملاحظتين هامتين،أو إلى التأكيد عليهما —بالأحرى –

الأولى : أن القرطاجني التزم بأن يقدم تصورا للتغييرات التي تحصل في الأوزان، على أنها أمر ونشاط فني ،من شأنه أن يزيد بهاء الكلام الموزون ،من خلال التنويع في موسيقاه، ودرء الرتابة عنه، ويكون هذا الأمر أكثر ضرورة وإلحاحا في البحور المبنية على تكرار جزء واحد، لأنها أجدر بأن تسأم وتمل، إذا اطّردت على نسق وإيقاع واحد، والنفس جديرة بأن تسأم التمادي على ذلك، كما أن حالها كذلك مع البحور المركبة المتداخلة ،قد تستطيب بعض التغيير وتميل إليه، وهذا يعني فيما يعنيه : أن التغييرات التي تلحق حشو الوزن، وأطرافه من شأنها أن تخرج به حتى عن إيقاعه وطبيعته الأصلية، وتزينه بحيث يظهر في كل مرة بلبوس وموسيقى تكاد تكون مختلفة تماما.

الملاحظة الأخرى : هي أن القرطاجني، وهو يعالج مسألة التغيرات ، لم يشأ أن يكون تناوله تفصيليا،لأنه في معرض نقد وبحث عن مكامن الحسن والبلاغة في الكلام، وليس في معرض تعليم لعلم العروض ومبادئه، ثم إنه لم يبرح يؤكد على أن هذه التغايير يعتبر حسنها وقبحها بالنسبة إلى كل بحر على حدة ، بحسب بنيته وتركيبته من الأجزاء، وبحسب سواكنه ومتحركاته، وبحسب مظان الاعتماد والتوقر التي تحصل في كل وزن، قد لا تحصل عليه في أوزان أخرى، وإن كان البحران مبنيين من أجزاء متشابهة، لكن اختلاف هذه الأجزاء في الترتيب والتوالي، يجعل لكل نظام ما يحسن ويستساغ فيه ،ومالا يستساغ من صنوف التغايير.

3-3-: صفات البحور وتناسبها مع الأغراض :

ليست قضايا أوصاف البحور ،وتناسبها مع الأغراض مما كان مطروقا لدى العروضيين القدماء، إذ لا تكاد تقع في تآليفهم إلا على شذرات وإشارات عابرة إلى شيء من ذلك، وتأخيرُ هذه الجزئية إلى هذا المقام له مبرر من تأخير صاحب المنهاج له، وله مبرر شكلي: وهو أن مناقشته في الفصل الخاص **بالأجزاء والبحور** يخرج بحجم الفصل عن النطاق المقبول، لأنه يتضخم حينها بشكل غير مناسب، ولعل مبررا منهجيا أن يكون وجيها في هذا، وهو أن معرفة ما يعرض للبحور من أصناف التغايير، يساعد على معرفة مدى التزام وزن لصفات ما ،أو مفارقته لها أو لإحداها حينذاك.

لقد بنى القرطاجني فكرته عن صفات البحور، انطلاقا من جملة من الاعتبارات الحاصلة في الأوزان نفسها من ضروب التركيبات والتأليفات التي تحصل منها مقادير هذه الأوزان، وعن هذا يعبر

بقوله: " لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن، اختلفت بحسب: أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها مع بعض وترتيبها،وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف، أو خفة أو ثقل " [1]، ولا شك في أن هذه التكوٌنات تقع في كل وزن بطريقة تختلف عنها في وزن آخر اختلافا كثيرا أو يسيرا، لكن " لا بد أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات، مناسبة قريبة أو بعيدة "[2]، إذ ليس من الممكن بناء أشياء من العناصر نفسها، ثم لا يكون بينها أدنى شبه أو مناسبة، مهما اختلفت طرائق ذلك البناء.

لابد من بقاء ملمح أو أكثر من ملامح التناسب والقرابة قائما، على أن يكون " لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد، ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع، وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة، أو يوجد له جعودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك " [3]، مما يمكن خلعه من الأوصاف على كل وزن بحسب مافيه.

إننا – بحسب عدد المتحركات والسواكن في الأوزان- نصنفها في مجموعات ،لكن بالنظر إلى تجزئة حازم ،وإلى صورة الوزن المستعملة لكي نكون أقرب إلى الواقع الشعري:

1. مجموعة تضم المقتضب والمديد :ويكوِّن كلا منهما أربعة وعشرون متحركا وساكنا.
2. مجموعة تضم الهزج وحده، ومبناه على ثمان وعشرين حرفا.
3. مجموعة تضم الخبب وحده، ومبناه على اثنين وثلاثين حرفا.
4. مجموعة تحوي اللاحق وحده، ومبناه على ستة وثلاثين حرفا.
5. مجموعة فيها الوافر وحده، ومبناه على ثمانية وثلاثين حرفا.
6. مجموعة يشكلها المتقارب والسريع والمجتث ومبنى كل بحر فيها أربعون حرفا.
7. مجموعة تضم الكامل والرجز والرمل والخفيف والمنسرح،يشكل كلا منها اثنان وأربعون حرفا.

---

[1]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 265، 266.
[2]: م.ن ، ص 266.
[3]:م.ن،ص.ن.

8. مجموعة فيها الطويل والبسيط، وكل منهما يبنيه ستة وأربعون حرفا ومعهما الدبيتي.

لكن أول ما يلاحظ على هذا التصنيف: تكاثر مجموعاته، واحتواء معظمها على فرد واحد، مما يدل على أن المعيار ليس شاملا بما يكفي، ولأن الحروف المكونة تفترق بين متحرك وساكن، ولأن السواكن كما قلنا فائدتها تحصين الوزن وحفظ نظامه بانبثاثها في أثناء متحركات الوزن، توجَّب اتخاذها معيارا آخر يفرق بين البحور كثرة وقلة، فيما عبر عنه حازم بنسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ،أو نسبة السواكن إلى عدد المتحركات والسواكن ، بعد استعراض البحور بحسب ما فيها من أركان أو سواكن، ومعلوم أن " أركان الأبيات الباقية على وضعها الأصلي مزدوجة ،إذ التي في الشطر الأول منها مساوية للتي في الشطر الثاني في العدد، ولا ينقص أحدهما عن الأخر في ذلك إلا بتغيير "[1]، شريطة ألا يكون التغيير نفسه داخلا على الشطرين، والتغييرات غالبا ما تستهدف السواكن، لشيوع الأسباب الخفيفة في الأوزان، وأقصى ما بنت العرب عليه " أشطار البيوت ستة أركان، فيكون لمجموع البيت على ذلك اثنا عشر ركنا، وذلك في الكامل وحده،لأن بناء شطره من متفاعلن ثلاث مرات، ثم يقطعونه فيصير إلى أحد عشر ركنا، ثم يصير بوقوع الحذذ في الأعاريض والضروب إلى عشرة أركان مع السلامة من الإضمار، وإلى تسعة بالإضمار " [2]، طبعا لأن الركن هو كل ساكن يلي قطرا أصغر أو أوسط أو أكبر، والقطر الأصغر حركتان، وعلى هذا يقاس ما يزاحف أو يعل من بقية البحور.

ويلي الكامل " في كثرة الأركان الوافر ،لأن في كل شطر منه خمسة أركان، فجميع أركانه إذا عشرة "[3]، في صورته المستعملة، " ويليه في ذلك المربعة الأشطار: كالطويل والبسيط والمتقارب، فإن في كل جزء منها ركنا، فكل واحد منها ثمانية أركان، وتصير أركان الطويل والبسيط بالزحاف إلى اثني عشر، والخبب مثل المربعات الأشطار في أنه مبني على ثمانية أركان " [4]، غير أن صورة الطويل المستعملة على مفاعلن نهايةَ شطريه مبني على عشرة أركان كالوافر،" فأما السباعيات الأجزاء، المثلثة الأشطار، مما لم يقع فيه سبب ثقيل فهي مبنية على ستة أركان،وتصير بإعلالات الضروب إلى خمسة "[5] منها: الرمل والرجز والخفيف والهزج على أصله، وإن كان المستعمل منه على أربعة أركان، ومثل هذه في عدد الأركان غير أنه ليس سباعي جميع الأجزاء: السريع والمنسرح، ومستعمل

---

[1]: حازم القرطاجني، المصدر السابق،ص255.
[2]: م.ن ، ص 256.
[3]: م. ن ، ص .ن.
[4]:حازم القرطاجني،المصدر السابق،256.
[5]: م. ن ، ص .ن

المقتضب، والمجتث، والمستعمل من المديد، وإن موضع الأصلي منه مع مربعات الأشطار ،المبنية على ثمانية أركان، ثم يأتي الدبيتي.

و " مما بني على أربعة أركان الوزن الذي قدمت أن المحدثين هم الذين علم من أقوالهم " [1]، وهو اللاحق، ويشبهه أن يكون ذكر ما بنيت عليه الأوزان من الأركان، إحصاء لاحتمالات اشتمالها على الأسباب الثقيلة أو الأوتاد المجموعة، وأعلاها حظا في ذلك أكثرها أركانا فالأقل فالأقل، إذ كان " أعدل ما يكون بناء الشعر وأحسنه مسموعا،أن يبنى على متحركين بعدهما ساكن، أو متحركين بين ساكنين " [2]، وكثرة الأركان في الوزن تدل على توفره على هذه الخاصية.

نرجع بعد هذا ،للتحقيق في نسبة السواكن إلى عدد المتحركات والسواكن في الأوزان، مستصحبين قول حازم: إن السواكن قد تشكل في الجزء أو الوزن أربع أخماس المتحركات، ولا يمكن أن تكون أكثر من هذا، والأحسن أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع السواكن والمتحركات، بزيادة أو بنقصان،وإن كانت أقل كان ذلك أشد ملاءمة [3]، وأحسن تناسبا ،وسبب ذلك أن " السواكن إذا كثرت في البيت لم تكن له عذوبة ،وكثرة الحركات أحسن من كثرة السواكن "[4]، وقد أمكن تصنيف البحور باعتبار نسبة السواكن إلى عدد السواكن والمتحركات فيها كالآتي:

1. أكثر الأوزان سواكنا: السريع والمجتث، إذ تمثل ثمانية عشر من أربعين حرفا أي : 0.45 ويعادل 45 % وهو أكثر من الثلث بكثير.
2. بعدها: الدبيتي، وتمثل سواكنه عشرين من ستة وأربعين حرفا، أي نسبة 43.4 % من بنية الوزن، وهو أيضا أكثر من الثلث.
3. ثم الهزج والرجز والرمل والخفيف والمنسرح، وفيها تمثل السواكن ثمانية عشر من اثنين وأربعين حرفا، أي 42.85 % من بنية الوزن ،ومعها المديد، الذي تمثل سواكنه ستة عشر من ثمانية وثلاثين حرفا، أي 42.10 % من بنية الوزن المستعملة.
4. ثم يجيء الطويل والبسيط بثمانية عشر ساكنا من ستة وأربعين حرفا، أي بنسبة تجاوز الثلث، 39% من بنية كل منهما.

---

[1] : م. ن ، ص. ن.
[2] : العروضي، الجامع، ص 53
[3] : يراجع : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، صفحتي : 240 و 267
[4] : العروضي، الجامع، ص 53

5. ثم المقتضب المستعمل واللاحق، تشكل السواكن من كل منهما: 33 % من مجموع الحروف، وإن اختلفا في عدة هذه الحروف، أي ما يقارب الثلث.
6. ثم يأتي الوافر المستعمل، باثني عشر ساكنا من ثمانية وثلاثين حرفا، بنسبة 31 % من بنية الوزن، أي ما يقل عن الثلث بقليل.
7. بعده الكامل باثني عشر ساكنا من اثنين وأربعين حرفا، أي بما دون الثلث بقليل: 28 % من بنية الوزن.
8. ثم الخبب بثمانية سواكن من جملة اثنين وثلاثين حرفا، أي بنسبة الربع: 25 % من بنية الوزن، وهي أدنى نسبة في بحور الشعر العربي.

بالاعتماد على هذين التصنيفين، يمكن أن نقرر أن ما كثرت أركانه وحروفه من الأوزان، كثرت متحركاته ضرورة، لأن الأركان تكثر بكثرة الأقطار، وقلت بذلك فيه السواكن، وما كثرت حروفه، وقلَّت أركانه، فذاك تكثر فيه السواكن ضرورة، فإذا قال حازم: إن " ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه **كزازة وتوعرا** "[1].

وقال في موضع آخر :إن الأوزان " **الجعدة**[*] هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين، أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة "[2]، أمكننا أن نفهم أنه يصف **بالتوعر و الجعودة** – على وجه التقريب كلا من : **الخفيف والدبيتي، والهزج والمنسرح** ، وبدرجة أقل **اللاحق**، وإن كان إطلاقنا هذا مؤقتا – إن صح القول –.

وفي الجانب المقابل، وبمعيار مماثل يصف القرطاجني بحورا بالاعتدال، و " **المعتدلة**[*] هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين أو ساكنان في جزء "[3]، ويقرب أن يكون مقصوده بوصف الاعتدال كلا من

---

[1]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 267 K و في اللغة : إن الكز هو الذي لا ينبسط، ووجه كز: قبيح، وجمل كز: صلب شديد، وذهب كز: صلب جدا، والكزاز: اليبس والانقباض، وبكرة كزة أي ضيقة شديدة الصرير. و التوعر: من الوعر: المكان الحزن ذو الوعورة: ضد السهل، وتوعر علي أي : تعسر وصار وعرا، والوعر: المكان الصلب.
[2]: حازم القرطاجني،المصدر السابق، ص 260.
[*]: والجعد من الشعر خلاف البسيط، وقيل هو القصير، والجعد من الرجال: المجتمع بعضه إلى بعض ورجل جعد: قصير أو بخيل لئيم أو قصير الأصابع: وتراب جعد: ند، وجعد الثرى وتجعد: تقبض وتعقد.

[3]: م.ن ، ص .ن

: **البسيط والمتقارب والسريع والمديد والرمل والرجز والمجتث، والطويل**، وإن كان الطويل يجمع الساكنين في جزء، والثلاثة في جزء، إلا أنه لا يلتقي في جزأيه ساكنان، لذا فجعله هنا أقرب من جعله مع البحور الكزة الوعرة.

هذا عن اعتبار السواكن، أما بالنظر إلى المتحركات، فإن من المعلوم أن المتحركين يجتمعان في أكثر البحور، وليس فيها ما يتوالى فيها قطر رباعي إلا بتغيير، بقي ما يحصل فيه القطر الأوسط، والبحور الـــــتي يحصل فيها ذلك هي الموصوفة **بالسباطة**، بنص قول حازم: " و**السبطات** هي التي تتوالى فيـــــها ثلاثـــة متحركات " [1]، وتلك هي : **الكامل والوافر والمقتضب والخبب**، وجميع البحور إذن، يمكن أن توصف إما بالتجعد و التوعر والكزازة، وإما بالاعتدال والاستواء، وإما بالسباطة، بالنظر إلى نسبة السواكن إلى المتحركات والسواكن، وباعتبار عدد الأركان فيها، وباعتبار ما يطَّرد فيها من سواكن ومتحركات وطرق تعاقبها، كل ذلك بعيدا عن التغييرات التي هي عرضة لها على كل حال، لأنها قد تنقل بحرا من وصف إلى وصف، ومن مجموعة إلى مجموعة، ومثال ذلك أن " الكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه و لم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل " [2]، والتحق بالبحور المعتدلة **كاللاحق** عند خبنه، وكذا حذف أو إسكان بعض المتحركات في السبطات كالإضمار في الكامل يدخله في المعتدلات، وعلى نحو هذا جميع البحور.

ولعل في هذا ما يطمئن محمد حماسة، ويذهب خشتيه إن سلم بهذه الأوصاف من " تقنين الإبداع الشعري، ووضعه في قوالب جامدة، قبل أن يتم إنشاؤه " [3]، لأن تغييرات الأوزان تمارسها قدرات المبدع وحواسه الفنية، فيخرج بها – كما ألمع حازم – على ما قد قنِّن وحدِّد من صفات البحور المجردة، مهما قيل: إن " أنماط الاقترانات الصوتية بين المتحركات والسواكن، وعددها ، ونسبة بعضها إلى بعض، هي التي ستعطي للبحر تمايزه، وبالتالي خصائصه " [4]، و أوصافه الجمالية.

---

*: العدل: ماقام في النفوس أنه مستقيم، وهو ضد الجور، والاعتدال: الاستقامة.
- يراجع في هذا المعاني : ابن منظور، لسان العرب: ج5، ص 3869 و ج6، ص 4872 ، 4873، و: ج1، ص 631، 632، و: ج6، ص 514.

[1]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 260 .

[2]: م.ن ، ص 267.

[3]:محمد حماسة عبد اللطيف،اللغة وبناء الشعر،ص259.

[4]:الأخضر جمعي،نظرية الشعر ،ص184.

لم نستوف – بعدُ – المعايير التي وضعها حازم ،ليخلع على البحور أوصافا، وبالتالي لم نستكمل أوصاف الأوزان ،وإن كان وصف البحور بالتناسب أو قلته أو عدمه،قد يدخل فيما نحن بصدده،فلنقل معه: إن أكمل الأوزان مناسبة،وأحسنها في ذلك "ما كان متشافع أجزاء الشطر،من غير أن يكون متماثل جميعها" [1] ،**كالطويل والبسيط**،"وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة"[2].

ويشمل هذا ما بني من الأوزان على ثلاثة أجزاء:شفع ووتر، **كالخفيف والسريع والدبيتي والمديد وبحر الأندلسيين**(فاعلاتن فاعلن فاعلن)،"وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب"[3] ،ويدخل تحت هذا الوصف :**المقتضب والمجتث والمنسرح**.

وما "وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقِل ،و لم يُسْتَحْلَ أيضا للتَّكرار" [4]،وضمن هذا تندرج البحور المبنية على تفعيلة ساذجة: **كالمتقارب والكامل والرجز والهزج والرمل واللاحق والخبب والوافر**،وإن كان الوافر المستعمل قد يلحق بما تشافع بعض أجزائه دون جميعها.

يقول أبو الحسن بعد هذا كله :"فبحسب تضاعف التشافع في الشطر،أو اتحاده أو عدمه،وبحسب اتحاد الجنس في جميع أجزائه،أو تنوُّعه ،وبحسب قوة المشاكلة والمناسبة بين جزء وجزء،وضعفها،وبحسب ما تكون عليه الأجزاء من كزازة أو سَباطة أو اعتدال،وبحسب ما يكون عليه مظانُّ الاعتمادات ،وما تنتهي إليه مقادير الأوزان،تكتسب الأوزان أوصافا من **المتانة والجزالة،والحلاوة واللين،والخشونة والرصانة،والطيش وغير ذلك"** [5]مما تقدم وسيأتي من أوصاف وخصائص.

قد تختلف نهايات الأجزاء المكوّنة للبحور،وتتبايَن مظان الاعتمادات فيها،فتكون لذلم متراوحة بين القوة والضعف،**فالقوية** منها"هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين"[6]،ويتحقق هذا في **الطويل،والبسيط والكامل،والهزج والرجز والسريع والمنسرح وبحر الأندلسيين والدبيتي والخفيف.**

---

[1] :حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،ص267.
[2] :م.ن،ص.ن.
[3] :م.ن،ص.ن.
[4] :م.ن،ص.ن.
[5] :حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص267، 268.
[6] :م.ن،ص260.

أما **الضعيفة** فهي"التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد،ويكون طرفاه قابلين للتغيير"[1]،وذلك كأن يتوسط الوتد السببين،ويعني هذا الوصف: **المديد والرمل والمقتضب والمتقارب والخبب واللاحق والوافر والمجتث** ،أما المديد فإنه وإن كان فيه جزء ينتهي بوتد إلا أنه ضعيف لأنه دائما"إذا تركّب الضعيف مع القوي،فربما غطّى على ضعفه ،وخصوصا إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف،فإن تركّب الضعيف مع معتدل لم يخْفَ معه ضعفه كالحال في المديد"[2]،وما جرى مجراه كالمقتضب.

بحسب كل الاعتبارات المتقدمة،وما انجرّ عنها من صفات وخصائص خُلعت على الأوزان ،يتوصل حازم إلى ترتيب البحور وتصنيفها من الأحسن في البهاء والافتنان والجزالة،والقوة والضعف واللين،"فالعروض **الطويل** تجد فيه أبدا بهاءً وقوة،وتجد **للبسيط** سباطة وطلاوة"[3] ،وتقدُّمُهما غيرهما في الوصف بالوصف بالحسن والاعتدال ظاهر مما تقدم،"ويتلوهما **الوافر والكامل**،ومجال الساعر في الكامل أفسح من غيره،ونجد للكامل جزالة وحسن اطّراد" [4]،لتوالي ثلاث متحركات فيه،وليس الوافر كذلك ،لتأخُّر الفاصلة فيه ،والقطف.

ويتلو "الوافر والكامل عند بعض الناس **الخفيف**،وللخفيف جزالة ورشاقة"[5] ،لانسجام تعاقب تعاقب المتحركات والسواكن فيه،بين الوتر والمتشافعين،"فأما **المديد والرمل** ففيهما لين وضعف،وقلّما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب،وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى،وللمديد رقة ولين،مع رشاقة،وللرمل لين وسهولة،ولما في المديد والرمل من اللين كانا **ألْيَقَ** بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[6]،وغير خاف ما بين نظام الوزنين من تقارب وشبه،إذ المديد كأنه رمل مجزوء زيد عليه في نهايته(فعولن)،ثم هما مما انتهت أجزاؤه بسبب قابل للتغيير،ولتلاحق تفعيلات الرمل تميَّز عن صاحبه بالسهولة ،ولتوسط الخماسي بين السباعيين في الكديد،كان أكثر رشاقة وخفة من صاحبه من جهة أخرى.

فأما "**المنسرح** ففي اطِّراد الكلام عليه بعض اضطراب و تقلقل،وإن كان الكلام فيه جزلا"[7]، وربما رجع ذلك إلى اختلاف أجزائه في الجنس بين تساعي وسباعي وخماسي،وكذا تردُّدُه

---

[1] :م.ن،ص.ن.
[2] :م.ن،ص.ن.
[3] :م.ن،ص269.
[4] :م.ن،ص268 ،269.
[5] :حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص268 ،269.
[6] :م.ن،ص.ن.
[7] :م.ن،ص268.

بين القوة والضعف،بسبب نهاية الجزء الأطول فيه،واعتماده –رغم طوله – على سبب،فأما "**السريع والرجز** ففيهما كزازة"[1]،إذ إنهما إلى قوتهما،مما قلَّت أركانه،وتعاظمت سواكنه، **وللمتقارب** سباطة وسهولة وحسن اطراد،مع سذاجة تفعيلته الخماسية[2]، ويكاد يكون **الخبب** مثله في ذلك ،مع حسن اطّراد أيضا، "فأما **الهزج** ففيه مع سذاجته حِدَّة زائدة"[3] لكثرة سواكنه،وقلة الأركان فيه،مع قوته لاعتماده على سببين في النهاية.

أما "**المجتث والمقتضب** فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما،فأما **المضارع**،ففيه كل قبيحة،ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب"[4] ،وقد تقدمت جل علل رده وأسبابه.

من الطريف بعد هذا أن نضع بعض قناعات حازم السالفة عن مراتب الأوزان وصفاتها ،أمام اختبار عابر عاجل،باستعراض ما وصل إلينا في ديوانه من منتوج شعري على كل وزن من تلك الأوزان ،ونعتمد إحصاء المحقق الآتي :" عدد القصائد والمقطوعات والنُّتَف ثلاث وأربعون،وبيت يتيم : - من الطويل إحدى عشر قصيدة (11).

- من المديد اثنان(2).
- من البسيط تسع (09)،وبيت يتيم.
- من الكامل سع عشرة قصيدة (17).
- من المنسرح اثنتان(02).
- من مجزوء الرمل واحدة(01).
- ومن المقتضب واحدة(01)" [5]،مع العلم أن له مقصورة من الرجز،إلا أننا نلتزم ما في الديوان، وتعطينا هذه الأرقام نسب استعماله لكل بحر بترتيب تنازلي ،من الأكثر استعمالا إلى الأقل،فنجد :

- البحر الكامل يحتل الصدارة بنسبة :39.53% تقريبا.
- البحر الطويل تال له بـــ:25.28% من مجموع ما في ديوانه.

---

[1] :م.ن،ص.ن.
[2] : يراجع :م.ن،ص268 ،269.
[3] :م.ن،ص268.
[4] :م.ن،ص.ن.
[5] :حازم القرطاجني،ديوان حازم ،تح:عثمان الكعاك،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1964م،ص137.

- البحر البسيط بعدهما بـــ:20.93% من ذلك.

- المديد والمنسرح بـــ :4.65% لكل منهما.

- المقتضب ومجزوء الرمل بـــ:2.32% لكل منهما.

نلاحظ على هذه النسب،أنه رغم حكم حازم الناقد للطويل بالبهاء والقوة والتقدم،على جميع البحور،إلا أن الكامل ،وهو تال له وللبسيط في ذلك ،إلا أنه يتصدر خيارات الاستعمال عنده،ويستأثر بأعلى نسبة،ربما لميل الشاعر فيه كأندلسي ضاقت عليه بلاده ،فاضطرَّته إلى الرحيل عنها مكرها،وارتياحه إلى ما فيه فسحة واسترسال واطّراد في القول،بين البوح والشكوى،لما توفره الزحافات من تفنُّن في هذا البحر بما يجعله يضاهئ الطويل عنده،ويتفوق عليه،ليأتي الطويل تاليا له بدرجات فسيحة،فهل كان القرطاجني ميَّالا إلى الأبَّهة والمتانة ،بما يجعله يقدم الطويل على البسيط؟،الذي يحتوي كما قال على طلاوة وسباطة أكثر مما في الطويل ؟!.

رغم ما يتراءى من إيثار حازم الشاعر للجزالة والأبَّهة والبهاء،من خلال عدم إهماله المنسرح،على ما فيه من تقلقل كم وصفه،إلا أن الطبيعة الأندلسية تغلبه،فينظم على بعض المقصرات الشاجية الخفيفة،واللينة كمجزوء الرمل،أو الطائشة الرشيقة كالمقتضب،رغم قلة حلاوته،ولا نخفي ها هنا استغرابنا من غياب الوافر في شعره ،وهو صنو الكامل في الطرافة واستمالة الشعراء،وكذا غياب الخفيف،وهو الجزل الرشيق؟!.

ويبدو أن هذه الملاحظات العابرة،لا تغني عن القول بأنه إلى حدٍّ ما، لم يبعُد عن الانسجام بين ما يُنَظِّر له،وبين ما يمارسه من إبداع،ولا تخلو من أن تكون مبنية على بعض قناعاته هو بشأن الأوزان وصفاها.

أما مرجعياته فيما أفاض فيه،فهي كما كان يصرح ها بين الحين والحين،ومها استناده إلى آراء موسيقية وفلسفية ومنطقية،وغير ذلك،وهذا ما يزكيه الأخضر جمعي ويصدِّقه بالقول:"إنه قد تسنّى لحازم بالاعتماد على آراء الفلاسفة في دراسة الوزن الشعري،وضعُ تصور عميق لدراسة البحور الشعرية، بالاستناد إلى الأصول الموسيقية"[1] بمفاهيمها،وكذا بكثير من مصطلحاتها وقواعدها.

وهذا ما يؤكده جابر عصفور حين يلاحظ " أن القوة أو الشدة والضعف أو اللين من المصطلحات الموسيقية أصلا"[2]، دعّم ها حازم منظومته،وعبر ها عما يريد،ويعضد بمفاهيمها كثيرا من

---

[1] :الأخضر جمعي،نظرية الشعر،ص185.

[2] - جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص199.

مواقفه وآرائه، ولعل تعمقه في كل ذلك مكنه من" تجاوز ما عرضه ابن سينا خاصة من قوانين عامة، منتهيا إلى كثير من التفصيلات والآراء، التي أدت به إلى اتخاذ مواقف أصيلة في بحث البحور،ومخالفة أصحاب العروض في قضايا أساسية،فضلا عما يشحن به بحثه من مصطلحات يرجع بعضها إلى الفلاسفة"[1]،ومنظومتهم الحكمية.

يجب أن نقرر هذا ونحن جميع حذرون مما ستؤول إليه القضية،إذ إن "الإقرار بخاصية الوزن المستقلة،وطبيعته الموسيقية المشحونة بطاقة تعبيرية ،من قناعات الفلاسفة، ذلك أنه قد رسخ لديهم ضرورة المناسبة بين الوزن والغرض"[2]، غير أن القرطاجني يجاوز ذلك،ليجعل من بين مقاصده المتعلقة بمهمته النقدية بالأساس،أن يبين " أن لكل وزن منها طبعا يصير نمط الكلام مائلا إليه "[3] ،بحسب الخصائص والمميزات التي استقل ذلك الوزن بها، ويدلل على ذلك بما يشبه الاستقراء بـــ "أن الشاعر القوي المتين الكلام، إذا صنع شعرا على **الوافر** اعتدل كلامه،وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة،وصلابة النبع "[4]، فمهما بلغ الشاعر من ذلك،فإن طبيعة الوزن ستفرض عليه نمطا مغايرا،ومسلكا قد لا يكون أَمّه وقصد إليه،" وما شئت أن تجد شاعرا أذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه، وانحط عن طبقته في الوافر ،كانحطاطها في الوافر عن الطويل، إلا وجدت"[5]،والمفهوم من هذا أن الأوزان الضعيفة ليست كلها درجة واحدة في الضعف،لكن هذا ليس هدفا لحازم ،**بل إن هدفه هو أن يجعل الوزن في الاعتبار عند النقد أو الموازنة بين شاعرين،والمفاضلة بينهما** ، وذلك بأن" يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه،فقد يجيء شعر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم ،مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم، **ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين** "[6] ،وقدراتهما وبراعتهما أو عدمها،فينبغي عند الموازنة أن يكون النصان على وزن واحد أو على وزنين متقاربين.

لقد عرض أحد النقاد القدماء لشيء كهذا، لكنه نسب الأمر إلى الكلام وبراعة الشاعر في التصرف فيه قائلا: " ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق،فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق،خير

---

[1] - الأخضر جمعي،نظرية الشعر،ص185.
[2] - م.ن،ص،187، 186.
[3] - حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص269.
[4] :حازم القرطاجني،المصدر السابق،ص269.
[5]: م.ن،ص ن.
[6]:م.ن ،ص 270.

من أن يعلوك فيجيء كزا فجا،ومتجعدا جلفا "[1]، والحق أن هذا قد يكون برأي حازم – راجعا إلى طبيعة الوزن،وتأسيسا على هذا يجب" ألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل والكامل، مائلة إلى القوة، على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف"[2]، بل لابد من وجدان معايير أكثر عدلا لذلك،وأن يقوم ذلك بالنظر إلى زوايا كثيرة، "وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث،و انفساح الوقت،وكانا قد سلكا مسلكا واحدا، وذهبا من المقاصد مذهبا مفردا،أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر...وكان شعرهما في عروض واحد،أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر،ثم يقاس ما بين الكلاميين من البعد بما بين النمطين "[3] من الفرق ،لتسلم المفاضلة،وتبرأ المقارنة من الإجحاف والجور ما أمكن، وإن ظلت نسبية لنسبية المعايير التي تعتمدها في ذلك،ويبقى أن" المفاضلة بين الشعراء ...لا يمكن تحقيقها، ولكن إنما يفاضل بينهم على سبيل التقريب وترجيح الظنون [لأنا]... نجد شاعرا يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والمتانة من الشعر،ولا يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقة" [4]،وقد يوجد الأمر بعكس هذا أيضا.

يمكننا أن ننتهي بعد هذا مطمئنين بأن حازما قد رتب "على نظرته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا،وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس ،من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو وزنين متقاربين "[5]،بأن يشتركا في أكثر الخصائص والصفات،وذلك ممكن كما قد تبين، "وقد تناول الدكتورالهيب هذه القضية ،مكتفيا بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان ،مقارنا ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس، فبدا كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه"[6]،ونحن إذ صببنا طرفا من اهتمامنا على بيان غرض حازم،نجتزئ بالإحالة فقط على ما جاء في كتب هؤلاء وغيرهم في صفات الأوزان، موافقا أو قريبا أو مفارقا لما قال به صاحب المنهاج[7] ،لزعمنا أن إعادة إيراد ذلك هنا قد يشغلنا عما هو أهم وأجدى من الناحية النقدية.

---

[1] : أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله)،كتاب الصناعتين:الكتابة والشعر،تح،علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية،صيدا بيروت،1406هـ/1986م،ص139.

[2]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء،ص270.

[3] : م ن،ص ن.

[4] :حازم القرطاجني ،المصدر السابق ، ص374.

[5]: محمد حماسة،اللغة وبناء الشعر،ص260.

[6] : م ن،ص ن.

[7] : نذكر على سبيل المثال ممّن وافقوا أو اقتربوا من رؤية حازم: عبد الله الطيب المجذوب،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،الجزء الأول،في النظم العربي،شركة الطبع والنشر لأسرة الحلبي،مصر ،وقد أعلمنا المشرف بأنه لكثرة موافقته لحازم يدعى حازم العصر الحديث.

إن فكرة **وصف الأوزان**، هي صنو لفكرة تناسب الأوزان مع الأغراض، ولياقة كل وزن بغرض شعري أحسن من لياقته بغيره،لأن ذلك يكون تبعا لطبيعة ذلك الغرض ،وخصائص هذا الوزن الصوتية والموسيقية المكتسبة –كما مر– من جملة أمور منها :طرائق تعاقب المتحركات والسواكن فيه، ونسبة هذه من تلك قلة وكثرة،وأجناس الأجزاء المكونة لهذا الوزن وأصنافها بنسبة بعضها إلى بعض ،تشاكلا وتشافعا، وتناسبا وتنافرا، تنوعا وتكرارا،"ولما كانت أغرا الشعر شتى،منها ما يقصد به **الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة،ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصَّغار والتحقير**، وجب أن **تحاكى** تلك **المقاصد بما يناسبها من الأوزان**، ويخيلها للنفوس "[1]، فيكون الوزن بذلك عضدا للغة بأساليبها وملفوظاتها على إبلاغ المعنى وتصويره وتخييله حسنا أو قبيحا، وإيصاله إلى النفوس والسماع بهيئة تستبدعها، وترتاح لها،والحق أن عبارة حازم هذه،تذكرنا بما قاله الفارابي في صناعة الموسيقى،من أن "الألحان ثلاثة أصناف:صنف يكسب النفس لذاذة وأنق مسموع، ويفيدها أيضا راحة من غير أن يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك،وصنف يفيد النفس مع ذلك تخيلات ،ويوقع فيها تصورات أشياء، ويحاكي أمورا يرسمها في النفس،... والمخيلات تستعمل الأقاويل الشعرية،ومنافعها تابعة لمنافع الأقاويل الشعرية" [2] ، وإذا كان وزن القول وإيقاعه وتناسبه وفق ما يشبه القوانين الموسيقية،فما أحراه بأن يكون وسيلة من وسائل تخييل المعاني والعواطف والأشياء في النفس ،كالذي تحصله وتحدثه الألحان.

إن دأب القرطاجني في كثير مما ذكر على الربط بين درس الموسيقى ودرس العروض،وعلى الربط بين الألحان والأوزان،يدفعنا إلى محاولة تعليل ربط الأوزان بالأغراض من هذه الوجهة، فنرجع إلى قول ابن سينا: إن" اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به،ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه،وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب، أو غير ذلك...، فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر"[3]،وإلى قول ابن رشد: "كما أنا نجد النغم الحادة

- ونذكر: سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة،ط5،دار المشرق،بيروت،تموز 1983م،ص66،وما بعدها – وكذا: جرجي زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية أشار إشارة خاطفة ،وكذا: ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري(رسالة دكتوراه)،وقد خص القضية بفصل أورد فيه جل آراء الدارسين بدءا من حازم،ثم يعطف عليه كثيرا من رؤى المحدثين الموافقين والمترددين والمخالفين،كما ناقش مسألة تناسب البحور مع الأغراض، وعنون فصله بـ" التناسب الدلالي وصفات الوزان" امتد من ص137 إلى ص201 من المخطوط.
- ونذكر: صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر،خالف في وصف بعض البحور حازما: إذ كان يورد كل بحر وما وصف به،دون إغفال رأي حازم في الغالب سواء أذكره أم لم يذكره،مؤيدا حينا،ومخالفا حينا آخر،وانظر كتابه،ص80 وما بعدها.

[1] : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء،ص266.
[2] : الفارابي، كتاب الموسيقى، ج1، ص62، 67،63.
[3] : ابن سينا، رسالة الشفاء، ضمن ترجمة عبد الرحمن بدوي لفن الشعر لأرسطو، ص168.

تلائم نوعا من القول غير الذي تلائمه النغمات الثقال،... فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر، ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة،ومنها ما يناسب الأوزان القصيرة »[1].

وأول ما يلفت انتباهنا هو أن كثيرا من الصفات التي أطلقها حازم على الأوزان،استعمله ابن سينا وابن رشد في هذين النصين،ووصفا به ضروبا من الألحان والأنغام،ولسنا نضيف جديدا إذا قلنا إنه قد "مثل الربط بين الألحان الموسيقية والشعر الزاوية التي نظر من خلالها الفلاسفة الإسلاميون إلى العلائق بين الطرفين"[2] حتى دون اطلاعهم على فن الشعر لأرسطو،ونحن نقول هذا،تجافيا عن الاعتقاد السائد بأن الربط بين الأوزان والأغراض راجع إلى قناعات الفلاسفة المسلمين متأثرين بفن الشعر لأرسطو،و إنما أخذ حازم هذا عنهم وقال به،ونورد على لسان الفارابي ما ينفي تأثره بهذه الفكرة اليونانية حين يقول: "إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم ،خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها،و لم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما،إلا اليونانيون فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن،مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي،وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات"[3]،فهذه خاصية اختص بها اليونانيون ودأبوا عليها في أشعارهم.

أما "غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي،و لم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون"[4] ، ويفسر ابن سينا سبب هذا الاختصاص بأن اليونانيين " كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر،وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة"[5] ، أما ابن رشد ،فينفي أن يكون للعرب مثل ذلك أيضا،فبعد أن ذكر تخصيص الأغراض بالأوزان عند اليونانيين قال:" وأمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب،أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدر"[6] مع غموض قصده:من قلة قدر أعاريض العرب.

كل هؤلاء من شراح أرسطو،وكلهم ينفي وجود فكرة مناسبة الأغراض للأوزان عند العرب، ولعل في هذا ما يعلل عدم خوض نقاد العرب في هذه المسألة،والتعرض لها ،ولا سيما العروضيون منهم،"فإذا نظرنا تراثنا الأدبي النقدي القديم مستبصرين أمر الوزن والمعنى،فإننا لا نجد تفصيلا ولا

---

[1] : ابن رشد، تلخيص فن الشعر ضمن ترجمة عبد الرحمن بدوي لفن الشعر، ص209، 232،211.
[2] : الأخضر جمعي،نظرية الشعر،ص144.
[3] : الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن: فن الشعر ترجمة:بدوي، ص152.
[4] : م ن ، ص ن.
[5] :ابن سينا، رسالة الشفاء، ضمن فن الشعر، ترجمة بدوي، ص168.
[6] : ابن رشد، تلخيص فن الشعر، ضمن: فن الشعر، ترجمة:بدوي، ص232.

إيضاحا، إذ لم يقتحم المتقدمون غمرات هذه المسألة اقتحامهم قضية اللفظ والمعنى" [1] ، وإذا كان الفلاسفة قد نبهوا على القضية كما هي لدى اليونانيين دون أن يقولوا بوجودها لدى العرب، وكانت آراء موسيقية تنحو نحو القول بوجود تلازم بين اللحن والغرض وما يثيره في النفس، فإن ذلك مثل ما يشبه التنبيه من هؤلاء ،ولفت الانتباه إلى هذه المسألة في أوزان العرب،فليس مستبعدا أن يكون صاحب المنهاج اقتنص هذه الفكرة مما قرروه في الموسيقى، دون التفات إلى ما قيل عن اليونانيين في ذلك،فكانت لذلك مبنية على الآراء الموسيقية المحضة، وقد تجلى ذلك في طريقة تناوله وعرضه لها كما مر معنا، ومهما يكن مرجع الفكرة فإن حازما "هو أول من فطن بالمسألة ونبه لها، ووقف عندها...وكان من أفضال حازم في المنهاج أن أثار هذه القضية ،... وإن كان حازم قد ترك للشاعر حرية اختيار الوزن للغرض الذي يروم القول فيه »[2]، دون الخروج على المجال العام، والأطر العريضة التي تحد بها الأوزان وتؤطّر بها، لكن بما يترك حقلها واسعا رحبا، " فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة،وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء، أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء،وكذلك في كل مقصد"[3]، والفسحة في هذا متأتية من أن الأوزان الشعرية قد يجتمع كثير منها،ويلتقي في صفة أو مجموعة صفات، تجعل الشاعر أمام خيارات عديدة،بحيث لا يفرض عليه في غرض ما وزن محدد لذلك فرضا صارما ،بخلاف ما عليه الأمر لدى اليونانيين.

على أن القرطاجني يلمُّ أو يلمِّح تلميحا عابرا إلى اليونانيين،وإلى ما نبه عليه ابن سينا، من تخييلهم الأوزان بالأغراض[4]،كأنه يريد القول بأنه بصنيعه يتم ما ابتدأ فيه ابن سينا، وهي مهمة تأليف تأليف كتاب محكم يحتوي على قوانين صناعة الشعر العربي،كما أشرنا إليه في المدخل.

لقد أسال حازم بذكره هذه القضية حبرا كثيرا بعده، وشغل في كثير من المؤلفات مساحات عريضة، وأثار مناقشات لم تهدأ بعد ،حول **فكرة تناسب الوزن والغرض،ووصف كل وزن** بجملة أوصاف، ونحن إذ يضيق بنا المقام عن أن نخوض في مثل ذلك المخاض،مما لا حدّ لأقصاه، نكتفي أيضا بالإحالة على ذلك في بعض مظانه[5]،ملتزمين بما يخدم القضية في هذا الإيجاز.

---

[1] :ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي،ص107 من المخطوط.

[2] : ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي،ص117،116 من المخطوط.

[3] :حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص266.

[4] :يراجع،م ن، ص ن.

[5] : يراجع: ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي،ص118 إلى 122 من المخطوط.
وكذا إبراهيم أنيس موسيقى الشعر،ص175 إلى 183.

لقد أبدى شكري عياد احتفالا ظاهرا برؤية القرطاجني عن الوزن والغرض،إذ اعتبره في ذلك " يقف أمة وحده في تاريخ النقد العربي" [1]، لكنه تعقبه بالقول: إن أذواقه" للأوزان العربية تحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ،طالما بقي الكلام عن الأوزان منحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل،غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمها اللغوية،ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقية" [2]، ولعل المتتبع لما عرض له القرطاجني بدءا بالأرجل وتكوينها، والأجزاء وبنائها، والأوزان وانتظامها،مع الربط بين العروض والموسيقا، أن يدرك جهد حازم في محاولة اكتناه الأسرار الموسيقية لبحور الشعر العربي، والقوانين التي بنيت عليها من ذلك، لكنه ومنذ البدء – ألزم نفسه بألا يخوض في جزئيات ذلك، مما قد يكون من صناعات اللسان الجزئية،لكن هذا لا ينفي احتكامه إلى الذوق في كثير من ذلك، وإن لم يعتمد الذوق في دراسة أمر وقضايا تتعلق بالفن و الإبداع استحسانا واستهجانا،استجادة واستكراها، فلا أدري فيم يحكم هذا الذوق؟.

فإذا عضد هذا الذوق باستقراء ما،فإنه يكون من أحكام تقارب الصواب، لكنها تظل نسبية إلى أبعد حد، ومن المستبعد أن يحصل عليها الإجماع في زمن واحد، أو في أزمنة متباعدة، وليس يمتري في هذا اثنان.

كل هذا لا يتفِّه القضية في نظرنا، وفي نظر شكري نفسه،فهي قضية تحتل " مكانا هاما في الدراسات الأوروبية الحديثة، نتيجة لعوامل كثيرة منها :ظهور حركة الشعر الحر، وما استتبعه من اهتمام النقد بالدراسات العروضية،ومنها ارتباط هذه المناقشة بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصرة،وهي مشكلة القيم الجمالية، ومدى استقلالها عن سائر القيم" [3] ،ويورد شكري محاولات غربية تصب في نطاق التأكيد على أهمية الربط بين الوزن والغرض،أو بين الإيقاع والمعنى، فينقل عن أحدهم وهو ريتشاردز (I.A.Richards) قوله: " إن العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى – في أشكاله المتعددة – هي التي تعني دارس الشعر... ومن الإسراف في التفاؤل أن نفترض أننا نستطيع في وقت ما أن نلاحظ بطريقة عقلية،...العلاقة بين الإيقاع والمعنى، في أي مثال ذي قيمة شعرية" [4]، لأن هذا النشاط لا يكف في لحظة ما عن أن يكون نشاطا ذوقيا ،ومن ثم نسبيا بالأساس.

---

[1]: شكري عياد،موسيقى الشعر،ص134.
[2]: م ن ، ص ن.
[3]:شكري عياد، المرجع السابق،ص135.
[4]: م ن،ص137.

ورغم هذا، نحن في حاجة إليه،لأن" دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها،بما أن المعنى و بلا شك هو العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها"[1]، و لم لا اختيار الوزن الذي يريد نظم ذاك المعنى فيه،وتكون أخص خصائص ذلك المعنى هي الخصيصة الأعلى حضورا في ذلك الوزن- كما يفهم من رأي حازم -،ويذهب ريتشاردز مذهبا بعيدا لكن باتجاه إثبات النسبية والذوق في هذه المسألة – فيقول:إن" الإيقاع ليس شيئا مما سجله **الكيموجراف**،أي أنه ليس شيئا **فيزيائيا**،...إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك، لاصوت الكلمات فقط،بل ما فيها من معنى وشعور" [2]، فقراءة الشاعر ومراده من خلال ما يؤثره من وزن وإيقاع،تظل بذلك ممكنة،وكاشفة عن إيحاءات لا تفصح بها نصوصه،ولا تدل عليها ملفوظاته.

ليس من ريب يبقى في أن" صعوبة الحسم والفصل تؤكد نسبية المسألة،فالشاعر يستطيع التعبير عن أي فكرة أو معنى في الوزن الذي يرتضيه ويستهويه،ولكن الأمر يرتبط بجمال الإيحاء ،وجودة النسج،وقوة الاستمالة والتأثير"[3]والتخييل، وقد يمكن القول إن الوزن إن أحسن اختياره أو التصرف فيه بأصناف التغييرات المستملحة، قد يكون أقدر على الإيحاء،وأطوع في الاستجابة للأغراض المأمومة،ونستحسن هاهنا فكرة طرحها إبراهيم أنيس،وهي" أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه أشجانه،... فإذا قيل الشعر في وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي،وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس،وازدياد النبضات القلبية...وهذا لا يكون عادة إلا في مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة»[4] أبيات أو ربما أقل.

وهذا قريب من قول حازم: إن النظم في أغراض الهزل والاستخفاف وما جرى مجراها، يتطلب أوزانا قصارا خفافا قليلة الرصانة والبهاء، وإذا قسمنا أوزان الشعر العربي إلى قصير ومتوسط وطويل، تبين أن الطويل منها" ... كثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، وأما القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني،ويقصر عنها، فيحتاج على الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها، ولا تفضل عنه، فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو"[5]، وقد يكون الاعتبار في هذا لعدد الحروف التي يبنى عليها الوزن فقط،وإذا كان

---

[1] : م ن،ص137 ،138.
[2] : م ن،ص139.
[3] :ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي،ص135 من المخطوط.
[4] : ابراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص178،177.
[5] : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء،ص205،204.

للطيش أو الهزل أوزان قصار توصف بالطيش بحسب بنائها من تعاقب المتحركات والسواكن والأجزاء، فهناك أعاريض " فخمة،رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه،نحو عروض الطويل والبسيط... "[1]، وعلى نحو هذا كل المقاصد " التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم،يجب أن تنظم في سلك الأعاريض التي من شأن الكلام أن يكون نظمه فيها جزلا نحو عروض الطويل والكامل"[2]، سواء أقصد فيها الفخر أو غيره.

وأما " المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة،وقلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك، لكن ما قصد به من الشعر هذا المقصد، فمن شأنه أن يصفح فيه عن اعتبار القوة والفخامة،لأن المقصود...أن تحاكى الحال الشاجية، بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف وزن"[3]، وفي هذا عناية منه بغايته النقدية ،من اعتبارأن لكل غرض وزنا وضربا من المعاني يصلح له ويليق به،وكذلك في تعبيره بـــ: **أليق** ، و**يليق** و**يصلح**، وهي تعابير عامة،ولا تعني الربط الصارم لكل وزن بغرضلا يصلح لغيره.

وأوضح من ذلك، قوله بعد: " فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك نحو المديد والرمل"[4]،و بيِّنٌ أن عدم منافاة الوزن للغرض ليس في تقريرها خطر يتأتى من صرامة التحديد والتقييد، إنها في نظرنا غاية في الرحابة والعموم، بعكس ما يوحي به رفض البعض لهذه الأوصاف، في مثل قول محمد حماسة "أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف ،أو إضعاف القوي،فهذا ما لا يمكن أن يسلم به على إطلاقه"[5]، وهذا أيضا ما لا نزعم أن القرطاجني قال به أو رمى إليه.

لكن، رغم ذلك، تبقى هذه الأوصاف غير جزافية ولا اعتباطية، بل مبنية على عدة اعتبارات سبق بيانها، وإن لم يميز بحر عن بحر بتمييز بنيته،وتركيبته، وما يحتويه من طاقات إيقاعية تنبثق من تعاقب الساكن والمتحرك، وإن لم يكن هناك من فرق بين كل بحر وبحر، فما الداعي إلى أن يكون لنا سبعة عشر أو ثمانية عشر وزنا،بل ولماذا نطمح إلى أن نبدع أوزانا جديدة، تحقق إيقاعا ونغما مختلفا وجديدا ؟!، يبدو أن نفي القول مطلقا بوجود صفات للأوزان تميز إيقاع بعضها عن بعض، تنجر عنه عبثية تكاثر هذه الأوزان!.

---

[1] : م ن، ص205.
[2] : م ن، ص ن.
[3] :حازم القرطاجني ،مصدر سابق،ص 205.
[4] : م ن، ص 205.
[5] : محمد حماسة عبد اللطيف،اللغة وبناء الشعر،ص259،258..

قد يكون هناك بعض الوجاهة، للاعتراض على هذا بالقول إن" الإيقاع يتولد من جراء تفاعل مستويات النص كلها، ولا يستقل الوزن بدلالة خاصة تختار لتلائم المعاني المقصودة" [1]، لكن حِدَّته يخفف منها أن افتراض صفات أولية للوزن بالنظر إلى شكله المجرد،قبل أن يوظف في نص ما تتداخل مستوياته،وقد يكسب الوزن صفات إضافية، أو يغير بعض صفاته الأصلية، كما ذهب إلى هذا صاحب الاعتراض السابق، مقرا بأن " ابن سينا يقر بتكيف الوزن مع أكثر من موضوع، من جراء ما يلحقه من علل وزحافات"[2]،وذلك ما يجعل اعتراض جابر عصفور على حازم داعما له، في معرض مناقشته له،عندما يصرح بأنه:" يختلف نظام الإيقاع في قصيدة عن غيرها، بل يختلف نظام الوزن ذاته، خاصة لو تأملناه من زاوية إيقاع المعنى في كل قصيدة على حدة" [3]، وهل جعلت تغايير البحور إلا ليستفاد هذا التنويع في نظام الوزن الواحد؟، وهل غاب عن حازم احتمال حصول ذلك؟، إن ما قدمناه من تصوره للزحاف والعلة يثبت عكس هذا.

وعلى كل حال، فإن جابرا إذ يناقش القرطاجني في هذا التصور، يقلده وسام الاعتراف بالسبق كغيره من الباحثين كما قد ذكر، ويؤكد على أن" ما طرحه حازم هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإقامة تصور نقدي للوزن الشعري، لا يفارق الإطار النظري العام لمفاهيم الشعر، ولقد وصل حازم إلى هذا المستوى بفضل حرصه على مفارقة المفاهيم اللغوية الجزئية عند العروضيين، والإفادة من الأصول النظرية الفنية التي طرحها الفلاسفة في كتبهم"[4]، سواء ما تعلق منها بالشعر أم بالموسيقى، ولعل قراءة حازم في سياقه الثقافي الذي بينا جانبا منه في المدخل، يسمح بمثل هذا الحكم، بينما يؤدي غير ذلك إلى تقديم أحكام جزئية متسرعة وباهتة، قد تصور عمله على أنه تافه،أو على أنه كلمة عابرة ،ومحاولة إدلاء غير موفقة خاصة في الدرس العروضي.

كما أن إهمال الهدف النقدي المأموم بالدرجة الأولى،والذي بنى القرطاجني تصوراته باتجاهه، وبغرض تحقيقه،يجعل عمله غير ذي قيمة، خصوصا في مفارقته وتنكبه عن كثير مما يرسمه الدرس العروضي المجرد من هذا الهدف، وكفاه أنه أثار في جملة أسطر،قضية شغلت عقولا ومطابع وصفحات لا يكاد يأتي عليها حصر، وهي قضية صفات البحور وتناسبها مع الأغراض، كما يكفيه أنه لا يستغنى عن ما قاله في وصف البحور، كما لا يستغني من يروم تعليل تسميات البحور مثلا عن الاعتضاد، أو الاعتماد بالكلية على ما قاله الخليل بن أحمد الفراهيدي في ذلك.

---

[1] : الأخضر جمعي،نظرية الشعر،ص188.
[2] : الأخضر جمعي،المرجع السابق، ص187.
[3] - جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص207.
[4] : م ن، ص205.

الخَاتِمَة

الخـــــاتمة:

لا امتراء في أن ما توصّل إليه هذا البحث ،بمدخله وفصوله من نتائج أو ثمرات، يمكن أن توجد صريحة أو ضمنية في ثناياه وتضاعيفه، لأجل ذلك سنتخفّف في هذا التلخيص الموجز من كثير من ذلك ، خصوصا ما كان منه دقيقا وجزئيا،لنقتصر على ما يمكن عَدُّه ثمرات مهمّةً لا ضير في إعادة سردها،وها هنا ستكتفي بعرض عام لما توصّل إليه البحث، ولما يتطلّع إليه ،دون إلمام بتفاصيل ذلك.

لاجديد في القول إن حازما القرطاجني كان شاعرا أديبا وناقدا ،ولكن ذا ثقافة متميّزة واسعة ، وملوَّنة بألوان شتّى ، من أدب ونقد وبلاغة وفلسفة وحكمة، ومنطق وموسيقى،وعلوم دينية أخرى... ، سمح له ذلك بأن يكون ناقدا متميّزا، وبلاغيا يقف – بتعبير أحدهم – أمّة وحده في تاريخ النقد العربي ،ولقد كان كتابه " **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" مرآة ناصعة عاكسة لتلك الفرَادة ،وذلك التّميّز، حتى غدا هذا المؤلَّف مَشغلةَ كثير من الدارسين والنقاد في العصر الحديث، خاصة ما عرف **بنظرية المحاكاة والتّخييل** في الأدب والنقد ، وإن تكن البيئة والزمن اللّذين عاش فيهما هذا الناقد الشاعر قد غمطته حقّه، و لم توف منهاجه ما ينبغي له من العناية والدرس ، و لم يكن هذا الغبن بغائب عنه وهو يؤلف هذا الكتاب ، بل قد أظهر الشكوى من ذلك ،إلا أن عصرنا الحاضر وما قبله،لا يزال حظُّ المنهاج من العناية فيهما دون المستوى المأمول، إذ إن جوانبَ كثيرة منه ومن شخصية صاحبه النقدية لا تزال مطوية مجهولة تَرْقُب الاستكشاف والاكتشاف ،ومن ذلك **الجانب العروضي** منها ، الّذي يبقى الاهتمام به محصورا في نظرات وشذرات ،أو تعليقات عابرة غير متعمّقة ،بمسحة من الثناء والإعجاب حينا،أو الاعتراض والتّزهيد والتّتْفِيهِ أحيانا أخرى.

يتقرّر ذلك مقارنة مع ما حظيت به – بالمقابل- نظرية المحاكاة والتخييل من الاهتمام والدراسة، دون أن نُغفل دراسة **أحمد فوزي الهيب** عن **الجانب العروضي عند حازم القرطاجني** – دراسة مقارنة – ، على ما قد تكون عليه دراسته تلك من الإيجاز ،وما ألزم به صاحبها نفسه من المقارنة بين حازم ومن أسماهم الخليليّين ،ولعل ذلك ما صدّه عن سبيل التّعمُّق في الموضوع ، كما قد يُفهم من تعليقات **محمد حماسة عبد اللطيف** ،وتعقيباته عليه في كتابه **اللغة وبناء الشعر**،إلا أنها تظل **محاولة رائدة ومهمة في مجالها** ،ورغم هذا تبقى غير وافية،ومفتقرةً إلى مزيد مما يشفعها ويعمّقها.

لا يدّعي هذا البحث لنفسه أنه حقق تلك الغاية الكبرى ،لإيمانه أن ذلك مَنُوط بتضافر جهود كثيرة ، لكن لا يمنع هذا من الزعم أنه حقق بعض الثمرات من خلال مدخله وفصوله ومنها :

– أن مسيرة التأليف في علم العروض ، لم تتوقف بعد **الخليل بن أحمد** واضع هذا العلم الأول، بدءاً من تلميذه **الأخفش الأوسط**، الذي يعد أوفى الناقلين عنه، ومؤَلَّفه من المؤلّفات المؤسِّسة لهذا العلم،وإن كان التأليف بعده قد أخذ طابع الطموح أحيانا إلى الاستدراك أو التجديد كما هو الحال مع **الجوهري في عروض الورقة**، إلى جانب كثير من التآليف التي ظلّت – رغم ما حاولت إضافته – تسير على خطى العروض الخليلي ،وفي ضوء تصوراته الراسخة **كالزمخشري في قسطاسه، والخطيب التّبريزيِّ في وافيه**، إلى جوار محاولات تعليمية بسيطة ككتاب **ابن جني**،دون إغفال محاولات الاختصار ،كالذي أقدم عليه **ابن عبد ربه في العقد** في أرجوزته العروضية،ومحاولات **المعرّي** المتناثرة في بطون كتبه،والتي ميّزها محاولة الربط بين الوزن والغناء والموسيقى،وإحصاء البحور ونسب استعمالها في نتاج الشعراء المتقدمين ،والذي ينبغي الاعتراف به أولا و آخرا أن علم العروض كان يخضع لما تخضع له كل العلوم والفنون ، بين النشاط والتَّجدُّد ، والفتور والركود،والعناية والإهمال.

– لا تزال الطريق أمام دارسي الجانب العروضي من شخصية حازم النقدية وكتابه ، غير نَهِجَة ولا سابِلة ،لقلّة ما قُدّم في هذا الموضوع.

– بيّنَت محاولة قراءة حازم في سياقه الثقافي والعلمي ، أن كثيرا من آرائه ومواقفه لا يمكن تفسيرها أو فهمها إلا بالنظر إلى الخلفية المستنَدِ إليها في ذلك ، وكل قراءة تستبعد هذا السياق قد تفضي إلى نتائج عكسية، أو غير مَرْضيّة.

– أظهر حازم مفارقة صريحة لمنهاج العروضيين في تناوُل قضايا العروض من خلال التزامه بنظرات عامّة من شأنها أن تنتج قوانين كلية ، بعيدا عن كثير من الجزئيات والتفاصيل، وكذا من خلال استناده – كما قال – إلى خلفيات مختلفة ،كمعارفه الموسيقية أو المنطقية الحكمية والفلسفية، والبلاغية والنقدية ، كما يظهر اختلافه مع العروضيين في الغاية والهدف من مناقشة قضايا العروض ،فلئن كانت غاية أكثرهم تعليمية، تحرص على تعريف الشاعر وغير الشاعر بطرق التمييز بين الموزون السليم ،و المكسور السقيم، فإن غاية حازم الكبرى قد كانت تأصيلية نقدية بالدرجة الأولى ، تستهدف بيان القيمة النقدية للوزن كركن من أركان العملية الإبداعية الشعرية العربية ، والتأكيد على أهمية اعتباره وتوظيفه في العملية النقدية ،لدى تقييم أي عمل ما ، وخاصة إذا تعلق الأمر بالموازنة والمفاضلة بين شاعرين أو نصين ، لأجل هذا التباين في الغايات ،كانت

المقارنة بينه وبينهم تبدو مجحفة في حقه وحقهم، وربما بَدَتْ قليلة الجدوى والثمرات ، وسلبية النتائج غالبا ، إلا فيما تكشفه لنا من مواطن التميز والأصالة عنده.

– قدّم القرطاجني على صعيد المصطلحات المستعملة في حقل العروض، تسميات جديدة لم تكن معهودة لدى العروضيين القدماء ولا المحدثين ،ومنها ما كان لمسمَّيات معروفة ، ومنها ما كان جديدا اسما ومسمًّى، كما أن بعض هذه الأسماء آت من فن الموسيقى :كالتضاد والتنافر والتنصيف .... ، وبعضها مستمد من مصطلحات الفلاسفة مثل الأرجل ... ،ومنها ما هو مفاهيم وأسماء منطقية رياضية كالتناسب بمستوياته ،ومنها ما استُمدّ من البيئة العربية القديمة النابعة من تصورالعرب للشعر ، باعتباره شبيها ببيت الشَّعر والخباء، فزاد ما يسمى الأقطار والأركان ، وأضاف إلى الأرجل السبب المتوالي ، والوتد المتضاعف، ولعل كثيرا من هذه الأسماء يتوفر على شرط أو أكثر من شروط الاصطلاح :كالأصالة ووضوح الدلالة والإيجاز والدوران في حقل الدلالة اللغوية،لذلك كان جديرا بنا اقتراحها لدعم وإغناء المنظومة الاصطلاحية العروضية ،خاصة ما يسد خلة أو حاجة اصطلاحية ما.

– حاول حازم في كتابه إنتاج قوانين بلاغية ونقدية ،وكذا إنتاج وتأصيل قوانين عروضية ،قد تكون مبنية على أسس موسيقية رياضية ،زيادة على الاستقراء والذوق والقياس،فتوصل إلى تقديم تصور كلي عن كيفيات تركيب الأجزاء وقَبولها ،ووصفها بنسبة بعضها إلى بعض بالتنافر أو التضارع أو التضاد أو التماثل ، وكذا بالنسبة إلى البحور وكيفيات تركيبها من الأجزاء ، وأصنافها بحسب ذلك ، وبحسب ما تركَّبَت منه من أرجل، كما عدل — وفق تصوره الموسيقي للوزن وبنائه — بكثير من تقديرات الأوزان عما قدّرها به العروضيون ،مراعيا في ذلك قوانين التناسب بمستوياته ،ومعايير القبول والسلامة من الثقل والتنافر، بعد أن ردَّ بحر **المضارع** ،لمنافاته لهذه الشروط،ومفارقته أوزان العرب في كيفيات بنائها،كما شكك في معرفة العرب لبحر **الخبب** ، وقد فتح المجال واسعا أمام قرائح الشعراء (الفعالية الشعرية)، ليبتكروا أوزانا جديدة لم تقل بها العرب ،ما حققت هذه الأوزانُ شروط الملاءمة في التأليف ،والمناسبة في التركيب والبناء ،قياسا على الأوزان العربية المستطابة، كالذي **وضعه الأندلسيون** ،أو كمثل بحر **اللاحق والدبيتي** ، وإن كان يحتمِل أن يكون اللاحق من وضع العرب ،لأنه - بتعبيره - **متناسب الوضع.**

- عدّ فكرة الدوائر مُلْحَةً عَرَضيَّة ،لحقت الأوزان اتفاقا ،لأن كل بناء من الأسباب والأوتاد مُهَيَّأٌ لأن يفَكَّ منه بناء آخر ، بالانتقال من أوتاده إلى أسبابه أو العكس، وليست هي ضرورية في

اكتشاف الأوزان،بمعنى أنها ليست من وضع **الخليل**،وتكاد قضية بحر الخبب تقف دليلا على هذا ، إلى جانب بحر **المضارع**، كم بيّنّاه، وينجرُّ عن هذا كله العزوف عن تحكيم الدوائر في فهم بعض الظواهر الإيقاعية كالزحافات والعلل ،وصفات البحور وتصنيفاتها.

– تصوَّرَ أن الزحافات والعلل ،أو ما يسميه **التغييرات** ، أنها نشاط فني غايته تنويع الأعاريض والضروب، وكسر رتابة الوزن واستمراره على نمط واحد رتيب، خاصة تلك الأوزان الساذجة (أي التي تبنى على تكرار جزء واحد فقط) ، فهي بذلك نشاط فني جمالي يساعد عل تغيير طبائع الأوزان وصفاتها، أو التقليل من حدة صفة طاغية ، فإذا كان حذف بعض السواكن من بعض الأوزان يؤدي إلى إدراجها ضمن طائفة البحور المعتدلة ،فقس على ذلك باقي التغييرات ، وبهذا يخرج حازم عن بعض التحفّظ الذي أبداه بعض النقاد والعروضيين القدماء ،في تصورهم للزحافات ،أما ما عبّروا عنه من كراهة كثرة التزحيف ،فقد عبّر عنه هو برفض الزحاف المزدوج كله ،وجميع الزحاف الذي يحدث في الوزن اختلالا واضطرابا ،ويُذهب تناسبه وتناغمه ،وحلاوة إيقاعه ،لكن حازما أَجْمَلَ ذكر العلل، دون أن يخوض في تفصيل أعاريض البحور وضروبها،ودون أن يستطرد فيما يجوز وما لا يجوز من التغييرات في كل بحر على حدة ،وعَهِدَ بذلك إلى صاحب صناعة العروض ،نأيا بغايته ومهمته النقدية والتأصيلية عن مجرد التفصيل في الجزئيات.

– تميّزت دراسته للوزن الشعري بكونها ضمن نشاط نقدي أسّسَّ عليه كتابه كله وهو "**المنهاج**"، فاختلفت بذلك رؤيته للوزن عن رؤية العروضيين المجردة عن كل غاية نقدية ،فكان ذلك مبرِّراً لكثير من مخالفاته لهم،إذ إنه مزيَّة له عليهم ،وعلى النقد والنقاد العرب القدماء، الذين لم يقفوا في مؤلّفاتهم النقدية مع الوزن وقفتَه المتأنية ،ولم يعتنوا به عنايته .

– أعطى تصورا دقيقا نسبيا عن تمايز بعض البحور عن بعض ،أو اجتماع بعضها مع بعض، من خلال النظر إلى ما تكوّنَت منه من متحركات وسواكن، فتمكن باعتبار نسبة السواكن إلى مجموع السواكن والمتحركات في كل بحر، من إعطاء صفات وخصائص تتميز بها بحور عن بحور، أو ينفرد بها بحر دون غيره ،كما أعطاها أوصافا مختلفة بناءً على ما تتوفر عليه من مستويات التناسب الراجعة إلى الأجزاء المكوِّنة ،بين السذاجة والتغاير ،والتشافع والتّوَحُّد ،والتداخل والتضارع،والتماثل والتنافر ،والتضاد والتلاؤم، وتوصل من ذلك كله إلى أن هذه الأوزان بحسب تلك الصفات، لكل واحد منها غرض يليق به ،ويكون القول فيه عليه أجود أو أنسب من القول فيه(الغرض) على سواه(من الأوزان) ، كما أنه ينبغي اعتبار الوزن قيمة نقدية،ومعيارا مهما

وأساسًا في المفاضلة بين النصوص أو الشعراء،لأن لكل وزن منها طبعا يميل نمطُ الكلام فيه إليه، بين القوة والتوسط والضعف، واللين والشدة والاعتدال ،والكزازة والتوعر ،واللدونة والسباطة والشدة وغيرها.

على أن في ثنايا البحث –كما قلت– كثيرا من النتائج الجزئية والضمنية التي ربما استغنت عن التّكرار والسرد في هذه المحطّة .

بعد هذه الحصيلة المجملة لنتائج البحث الأساسية،تُتوقع الإجابة عن الإشكالية الرئيسية التي انطلقنا منها ابتغاء الإجابة عنها في آخر المطاف،وفي ذلك نقول:

إنه من المجازفة الصريحة الادعاء بأن ما قدّمه حازم القرطاجني في ميدان العروض وقضاياه ،هو تصور مغاير جذريا للعروض الخليلي،وخارج عن أسسه ومبادئه بالجملة،بحيث يمكن طرحُه أو اعتباره بديلا جذريا أو مغنيا عنه بأي حال من الأحوال،لأنه — كما تبدَّى لنا– ينطلق من منطلقات مبدئية مشتركة،وإن بدا مخالفا في بعض المسائل والقضايا،بل إن حازما ظل في كثير من آرائه العروضية،ومواقفه يسير في ضوء منظومة الخليل ،وثوابتها الراسخة،لكن،بنزعة تجديدية جريئة وطموحة،مكّنته منها ثقافته الرحبة والمتماسكة والمتكاملة،وساعدته على تطعيم الدرس العروضي بكثير من المفاهيم والمصطلحات والتوجيهات المنطقية والفلسفية والموسيقية ،فضلا عن إعطاء دراسة الوزن الشعري دفقة حيوية وجمالية ظاهرة وفسيحة،من خلال مناقشة قضاياه ضمن نشاط نقدي بلاغي مؤسَّسٍ،في منأى عن النزعة التعليمية التجريدية البحتة ،والبعيدة عن روح النقد ورحابته وحيويته وإبداعه.

ونحن إذ ننصُّ على هذا كله ،لا ندّعي أننا قدَّمنا الجانب العروضي من شخصية حازم،ومن كتابه المنهاج ،بشكل نهائي لا مزيد عليه،بل يكفينا الزعم بأننا فتحنا أو لامسنا موضوعا مهما،ظل الخوض فيه محتشما ومغمورا،تطغى عليه جوانب أخرى من هذا الكتاب ،نالت عناية زائدة،لذا فنحن نتطلع إلى أن يكون هذا البحث المتواضع إضاءة وتنويرا لبحوث أخرى،تسلك النهج نفسه،ابتغاء الكشف عن خبايا أخرى،وحقائق جمة لا يزال ينام عليها ''منهاج البلغاء''في مجال العروض خاصة،وسيكون الأمر مغايرا لو تم العثور على رسالة حازم في العروض،أو رسالته في القوافي،التي أشار إليها في كتابه هذا،وسيكون ذلك فتحا آخر لا يقل أهمية عن الفتح الذي تحقق باكتشاف المنهاج نفسه.

ومع هذا نقول،إن أهم ما حققه حازم للعروض ولوزن الشعر ،وللنقد الأدبي العربي بعامة،هو النّصُّ بإلحاح ،بطريقة أو بأخرى،على أهمية الوزن في العملية الإبداعية والنقدية على حد

سواء،بكونه قيمة جمالية لها خصائصها وقوانينها،فضلا عن كونها معيارا من معايير المفاضلة والموازنة بين النصوص الشعرية،وبين الشعراء،فكان هو بذلك من القلائل الأفراد في ظني،الذين تناولوا الوزن في عمل نقدي تطبيقي إلى جوار ابن رشيق في عمدته،والآمدي في موازنته،وقدامة في بعض إشاراته قبل ذلك،غير أن أبا الحسن كان أوضح وأشمل ،وأعمق في ذلك من سابقيه.

والذي يهمنا من هذا هو أن نؤكد من خلالها،ونتطلع إلى أن يظل للوزن مكانته اللائقة في العملية الإبداعية والنقدية معا،وأن يتخذه المبدعون والنقاد من أولى الأولويات في نشاطهم الفني المبدع،في ظل ما يدعى حملات التجديد في الشعر،من خلال الدعوة إلى اطّراح الوزن جملة واحدة،بدعوى أنه يعيق نشاط الشاعر حرياته الفنية ،وقدراته الإبداعية على الخلق.

في مقابل هذا،نفتح مع حازم الباب مشرعا أمام قرائح المبدعين الشعراء في سبيل تدعيم الأوزان المألوفة بأوزان جديدة مبتكرة،لكن ،شريطة ألا تخرج عن سمت بنائها،وأن لا تمرق من قوانين التناسب والتناغم،والتآلف والاطّراد ،الذي لاحظته الذائقة العربية في نظام أوزانها،بما يضمن لها الإيقاع المستطاب،والمسموع الحلو،ويضيف إلى جمالية الصورة الشعرية،ولغتها المتميزة،خصيصة جمالية أخرى،تجعل من المعنى معانيَ،ومن الخيال أخيلة،ومن القصيدة الشعرية نشاطا روحانيا جماليا ممتعا وأخَّاذاً، يحقق لهذا الفن تميُّزه وحياته وتجدُّده وخلوده،بما هو فن العربية الأول والأجود والأبقى.

والله تعالى أعلى وأعلم ،وأعز وأكرم،وله الحمد الأبقى والأدوم ،وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

قائمةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِعِ

قــائمة المصَــادر والمــراجع :

- :القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً :الكتبُ :

1. الآمدي (الحسن بن بشر)،الموازنة بين أبي تمام والبحتري،تحقيق وتعليق:محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العلمية،بيروت،لبنان.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، القاهرة، 1385هـ /1965م.
3. إحسان عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ،ط2 ،دار الشروق ،عمان ،الأردن،1993م.
4. أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،دط،،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، 1399 هـ/1979م.
5. أحمد سيد محمد عمار ،نظرية الإعجاز القرآني و أثرها في النقد العربي القديم ، ط1 ،دار الفكر ، دمشق ،سورية ،دار الفكر المعاصر، بيروت ،لبنان ،1421 هـ/2000 م.
6. أحمد كشك ،الزحاف و العلة ،رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع ،مكتبة النهضة المصرية ،دار الهاني للطباعة ،القاهرة ،مصر.
7. الأخضر جمعي،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر 1999م.
8. الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة): كتاب العروض، طبع بتحقيق وتقديم ودراسة وتعليق ، أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر.
9. إدريس نقوري،مدخل إلى علم الاصطلاح،ط1،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب ،1417 هـ/1997م.
10. أرسطو طاليس،فن الشعر،مع الترجمة القديمة،وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه:عبد الرحمن بدوي،ط2،دار الثقافة، بيروت، لبنان 1973 م.

11. إميل بديع يعقوب،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1 ، دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان،1411هـ/1991م. -

موسوعة علوم اللغة العربية ،ط1،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان،2006م.

12. ابن النديم (محمد بن إسحاق),الفهرست ,اعتنى بها و علق عليها :إبراهيم رمضان ,ط1 ,دار المعرفة ,بيروت , لبنان , 1415هـ/1994 م.

13. ابن جني (أبو الفتح عثمان) ،الخصائص ،تح :محمد علي النجار ،المكتبة العلمية ،دار الكتب المصرية ،القاهرة،مصر ،1952م .

14. ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين),و فيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان , تح :إحسان عباس ,دار صادر , بيروت , لبنان ,1970 م.

15. ابن دريد(أبو بكر محمد بن الحسيني)،جمهرة اللغة،ط1،تح وتقديم:رمزي منير البعلبكي ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1988م.

16. ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن),العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ,تح عبد الحميد هنداوي ط1,المكتبة العصرية ,بيروت, لبنان,1422هـ/2001م.

17. ابن سيده (علي بن إسماعيل)،المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،تح:مصطفى السقا وحسين نصار، ط1 ،معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية،1377هـ/1958م.

18. ابن عبد ربه الأندلسي ,العقد الفريد ,شرحه و ضبطه و رتب فهارسه إبراهيم الأبياري , دار الكتاب العربي , بيروت.

19. ابن فارس(أبو الحسين أحمد)،مجمل اللغة ،دراسة وتحقيق:زهير عبد المحسن سلطان ، ط2،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،1406هـ/1986م

20. ابن فارس،الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،حققه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطبَّاع ،ط1،مكتبة المعارف،بيروت،لبنان ، 1414هـ /1993م.

21. ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل)،لسان العرب،تح:عبد الله علي الكبير،محمد أحمد حسب الله،هاشم محمد الشاذلي،دار المعارف،مصر

22. أبو السعود سلامة أبو السعود،الإيقاع في الشعر العربي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،مصر،2002م.

23. أبو حيان التوحيدي،الإمتاع والمؤانسة،اعتنى به وراجعه:هيثم خليفة الطعيمي،ط1،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،1424هـ/2003م.
24. أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله)،كتاب الصناعتين:الكتابة والشعر،تح،علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية،صيدا بيروت، 1406هـ/ 1986م.
25. التنوخي(أبو يعلى عبد الباقي)،كتاب القوافي،تقديم وتحقيق:عمر الأسعد،ومحي الدين رمضان، ط1،دار الإرشاد،بيروت،لبنان،1389هـ/1970م.
26. جابر عصفور،مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي،ط4، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة،القاهرة ،مصر،1990م.
27. الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)،رسائل الجاحظ،تح:عبد السلام هارون،ط1،دار الجيل،بيروت،لبنان،1411 هـ/ 1991م.
28. جرجي زيدان،تاريخ آداب اللغة العربية ،تقديم:شوقي ضيف،دار الفكر،بيروت ، لبنان ،1426،1425 هـ /2005م.
29. جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى ق:8 هـ ، ط1 ،دار الكتاب،بيروت لبنان ، نوفمبر 1984م.
30. الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد),عروض الورقة ,تح :محمد العلمي, ط1,دار الثقافة ,الدار البيضاء , المغرب , 1404 هـ /1984م. -
الصحاح،تاج اللغة وصحاح العربية،تح : أحمد عبد الغفور عطار،ط3،دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان،1404 هـ /1984م.
31. حسين أبو النجا،الإيقاع في الشعرالجزائري ، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، ديدوش مراد،الجزائر،ديسمبر2003م.
32. حسين علي محفوظ،قاموس الموسيقى العربية،دار الحرية للطباعة،بغداد،العراق،1977م.
33. الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي)، الوافي في العروض والقوافي، تمهيد، عمر يحي ، تح: فخر الدين قباوة، ط4، دار الفكر، دمشق، سورية، 1407 هـ/1986م. -- -
شرح القصائد العشر، دار الجيل، بيروت لبنان.
34. رابح بوحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم ،عنابة ،الجزائر.

35. رجب عبد الجواد إبراهيم ،معجم علماء اللغة والنحو في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة(92هـــ - 898 هــ) ،ط1 ،دار الآفاق العربية ،القاهرة ، مصر ، 1424هـــ /2004م.
36. رضى بوصبيع صالح،الجديد في سلم الإيقاع الشعري،(محاولة نحو التأسيس)،ط1،مطبعة الجنوب الجزائري،تقرت،الجزائر،ماي2001م.
37. الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني)،التكملة والذيل والصلة لما فات صاحب القاموس من اللغة ،تح:مصطفى حجازي ،مراجعة:محمد مهدي علام،ط1،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ،مصر،1408هـــ /1988م.
38. الزمخشري (جار الله أبو القاسم)، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، ط2، مكتبة المعارف، بيروت ، لبنان، 1410هــ/1989م.
39. سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1،عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1400هــ/1980م.
40. السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر)،مفتاح العلوم،ضبطه وكتب هو هوامشه وعلق عليه:نعيم زرزور،ط2،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، 1407هــ/1987م.
41. سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة،ط5،دار المشرق،بيروت،تموز 1983م.
42. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان) ،بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط2 ،دار الفكر ، بيروت ،لبنان ،1399هــ/1979 م.
43. شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي ،مشروع دراسة علمية ،ط1 ،دار المعرفة ، القاهرة ،مصر ،يولية ، 1968م.
44. صابر عبد الدايم،موسيقى الشعر بين الثبات والتطور،ط3 ،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر ، 1413هــ/1993م.
45. صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،دراسة تحليلية تطبيقية ،ط1، شركة الأيام ،القبة،الجزائر ،1996 م-1997 م.
46. الطاهر بو مزبر،أصول الشعرية العربية:نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري،ط1،الدار العربية للعلوم،ناشرون،بيروت ، لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر ، 1428هــ/2007م.

47. عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، ط2 ، دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2005 م.
48. عبد الرحمان تبرماسين،العروض وإيقاع الشعر العربي،ط1،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،2003م.
49. عبد العزيز عتيق ،علم العروض والقافية، دار النهضة العربية،بيروت، لبنان.
50. عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،في علم البيان،د.ط،تح:محمد الإسكندراني،م.مسعود ، دار الكتاب العربي، بيروت ،لبنان،1426هـ/2005م.
51. عبد الله الطيب المجذوب،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،الجزء الأول،في النظم العربي،شركة الطبع والنشر لأسرة الحلبي،مصر.
52. العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري : بحث في كشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأيب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2005 م.
53. العروضي(أبو الحسن أحمد بن محمد)،الجامع في العروض والقوافي،حققه وقدم له : زهير غازي زاهد،هلال ناجي،ط1،دار الجيل ،بيروت،لبنان ،1416 هـ /1996م .
54. علي القاسمي،مقدمة في علم المصطلح،ط2،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،1987م.
55. علي بن الجهم،ديوان علي بن الجهم،تح :خليل مردم بك ،ط2،لجنة التراث العربي ، بيروت، لبنان.
56. على بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات ،تحقيق وتقديم وفهرسة: إبراهيم الأبياري،ط1،دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1998م.
57. عيسى علي العاكوب،التفكير النقدي عند العرب،مدخل إلى نظرية الأدب العربي،ط1 ، دار الفكر، دمشق، سوريا،دار الفكر المعاصر،بيروت،لبنان،1417هـ/1997م.
58. الفارابي(أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)،كتاب الموسيقى الكبير ،تح وشرح:غطاس عبد الملك خشبة،مراجعة وتصدير:محمود أحمد الحفني،دار الكتاب العربي،القاهرة،مصر.
59. الفرزدق (همام بن غالب)، ديوان الفرزدق، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1400 هـ/ 1980م.
60. الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)،القاموس المحيط،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان
61. قدامة بن جعفر (أبو الفرج) ،نقد الشعر ،تح :كمال مصطفى ،ط3 ،مكتبة الخانجي ، بالقاهرة،مصر ،1398 هـ/1978م.

62. القرطاجني (حازم أبو الحسن)،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تقديم و تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة ، ط3 ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، لبنان ،1986 م.

- ديوان حازم ،تح:عثمان الكعاك،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1964م.

63. القفطي (جمال الدين أبو الحسن)، أنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار الفكر، القاهرة، مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 1406 هـ/1986 م.

64. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م.

65. محمد بن علي المحلي ، شفاء الغليل في علم الخليل ، ط1 ، تح و تق و تع : شعبان صلاح ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1411 هـ/1991م.

66. محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك – دراسة في نشأة علم العروض وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر ،2002م.

67. محمد توفيق أبو علي ,علم العروض و محاولات التجديد ,ط2 ,دار النفائس ,بيروت,لبنان ,1412 هـ/1991م.

68. محمد حماسة عبد اللطيف ،اللغة وبناء الشعر ،دار غريب ،القاهرة ،مصر ، 2001م .

69. محمد عبد المجيد الطويل ,العروض و القوافي عند أبي العلاء المعري,دار غريب للطباعة و النشر,القاهرة، مصر , 2006م.

70. محمد علي الشوابكة،وأنور أبو سويلم ،معجم مصطلحات العروض والقافية،دار البشير ،عمان ،الأردن،1411هـ/1991م.

71. محمد مصطفى بوشوارب ، علم العروض و تطبيقاته : منهج تعليمي مبسط ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2006.

72. محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة،ط1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،بيروت ،لبنان،2000م.

73. محمد يحي سالم الجبوري ،مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية ،ط1،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،2006 م/1427هـ.

74. محمود فهمي حجازي ،الأسس اللغوية لعلم المصطلح ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.

75. امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، تح: حنا الفاخوري، ط 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1409 هـ/ 1989م.
76. مصطفى حركات، نظريات الشعر: العروض والقافية للطلاب والباحثين، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر.
– نظرية الوزن،الشعر العربي وعروضه،دارالآفاق،الأبيار،الجزائر ، 2005 م .
77. المعري (أبو العلاء)، الفصول والغايات، ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس.
– لزوم ما لا يلزم ، اللزوميات، دار صادر، دار بيروت، بيروت ، لبنان، 1381 هـ/1961م.
78. نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر ،ط12 ،دار العلم للملايين،بيروت ، لبنان ،كانون الثاني(يناير)،2004م .
79. ناصر لوحيشي ، الميسر في العروض و القافية ، د، ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 2007م.
80. نجيب محمد البهبيتي،تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري،ط4،دار الفكر،بيروت،لبنان،1970م.
81. نخبة من المؤلفين ،الموسوعة العربية العالمية ،تقديم :سعد بن عبد الرحمان البازعي ،ط2 ،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ،1419 هـ/1999م.
82. ياقوت الحموي (أبو عبد الله بن عبد الله)، معجم الأدباء – أو: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1411 هـ/1991 م.
83. يمينة بن مالك ،معجم المصطلحات الصوتية:عربي- فرنسي،مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة.

ثانيا :الرســــائلُ :

1. أحمد رحماني،النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري،رسالة ماجستير، إشراف:الرشيد بوشعير ،جامعة منتوري، قسنطينة، 1408هـ/ 1987م.

2. ناصر لوحيشي،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري،الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا،رسالة دكتوراه إشراف:صلاح يوسف عبد القادر، جامعة مولود معمري،تيزي وزو، 2005م/2006م.

3. نصيرة مخربش ،الشاعر والنص والمتلقي عند حازم القرطاجني ،رسالة ماجستير ، إشراف : عبد الله العشي ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،2005م/2006م.

موسى شروانة،المصطلح العروضي حتى القرن الثالث الهجري،رسالة دكتوراه، إسراف: عبد الله حمادي، جامعة منتوري، قسنطينة،2006 م /2007م.

ثـــــالثاً :الدَّوريـــــــــاتُ

1. مجلة الناقد ، ع77،تشرين الثاني(نوفمبر)،1994م.
2. مجلة الموقف الأدبي،(تصدر عن تحاد الكتاب العرب بدمشق)،ع 373، أيار 2002م.
- ع442، شباط 2008م.
- السنة 31 ،ع377، أيار 2002 م/صفر 1423هـــ.

ملخّصاتُ البحثِ

ملخص البحث :

حازم القرطاجني شخصية نقدية بارزة في تاريخ النقد العربي ،ويقف كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء حجة ودليلا على ذلك، لما أثاره وناقشه فيه من قضايا ومسائل نقدية وبلاغية وعروضية مختلفة،وائن كانت العناية ببعض جوانبه قد أجْحَفت ببعضها الآخر،فقد حاول هذا البحث تسليط الضوء على أحد تلك الجوانب التي لم تحظ فيما يبدو بالعناية الكافية الظاهرة.

لأجل ذلك اتخذ البحث من "قضايا الدرس العروضي عند حازم القرطاجني " عنوانا وموضوعا له، وقد كانت مناقشة هذه القضايا من خلال كتابه منهاج البلغاء،واقعة في مدخل وثلاثة فصول،ألمّت في مجملها ببعض من أهم المؤلفات العروضية بعد الخليل ،ثم أبانت عن شخصية حازم العلمية ،لتفرغ بعدها لما عرض له من قضايا ومسائل عروضية ،أظهر فيها خلافا طفيفا أحيانا ،وحادًّا جريئا أحايين أخرى لغيره من العروضيين، والحق أنه — كما تبين — حاول تناول قضايا العروض في إطار عمل نقدي متكامل، استهدف التقنين لكثير من ذلك،وهذا كان غايته الأساسية من كتابه كله فيما تعلق بالنقد والبلاغة ،وفي العروض أيضا،مما يحمل على عدِّ محاولته هذه مكمّلة للتصور العروضي الخليلي،لا مناوئة أو منافية له ولأسسه ومبادئه المعروفة،فهي إذن اجتهاد يحمد لحازم القرطاجني ،قدمه في ضوء منظومة الخليل المتكاملة ،غير أنه حاول أن يدعمها،ويطعمها بمفاهيم وتوجيهات وتفسيرات مقبولة في الغالب،بعضها منطقي ،ومنها ما هو موسيقي،وبعضها الآخر فلسفي محض.

كل ذلك ناتج عن ثقافة حازم الملونة والمتنوعة المتكاملة، وقفت به على طرف من الأصالة والفرادة والتميز.

The research summary :

Hazem elkartdjenni is a critical distinguished figure in the Arab criticism history. His book “minhedj elbulaghah wa siradj eludabah”, the eloquent’s method and the authors’ light, in which he discussed critical, rhetorical and prosodic matters, is an evidence upon him. Due to care given to some of the book s’ aspects regardless some others, this research tried to highlight on one of them which did not gain enough and clear care.

For this reason, the research adopted “the rhetorical lesson matters according to hazem elkartadjenni “(qathaya edars elaroudi ainda Hazem elkartdjenni), as both a title and a subject. These matters were discussed through “the eloquent’s method “ (minhadj elbulaghah), in a preface and three chapters ,the later delt, as a whole , aith the most important metrics publications after Elkhalil ,then reveald hazem’s scientific personality restating with the rhetorical matters in which he revealed a slight disagreement in some cases and partially a sharp one in others for the other eloquent. In fact, as it was shown, the attempted dealing with the rhetoric’s matters in a critical and complete frame work aiming at codificating a member of them. This was his main purpose lying behind his book of criticism, eloquence and prosody as well. It leads to consider Hazem’s attempt as complimentary, not contradictory or opposed, to the khalil’s metrical conception, to its bases and known precepts as well.

It is a praiseworthy endeavour which hazem elkartadjenni introduced in the light of elkhalil integrated system, yet, he tried to consolidate and supply it with notions, directions and accepted interpretations. Some are logical, where as others are musical or pure philosophical.

To sun up, one can say that what has been achieved above is can outcome of hazem’s coloured, varied and integrated culture revealing an aspect of originality, uniqueness and distinction.

Le résumé de recherche:

Hazem elkartdjenni est une éminente dans l'histoire de la critique arabe. Son livre "minhedj elbulaghah wa siradj eludabah", l'éloquence de la méthode et les auteurs de lumière, dans lequel il a discuté de critique, les questions rhétoriques et prosodiques, est une preuve sur lui. Grâce aux soins donnés à certains de l'ouvrage s' indépendamment d'autres aspects, cette recherche a tenté de mettre en évidence sur l'un d'eux qui n'a pas Gagné assez claire et les soins.

Pour cette raison, la recherche a adopté "la leçon de questions rhétoriques selon Hazem elkartadjenni" (qathaya edars elaroudi ainda Hazem elkartdjenni), à la fois comme un titre et un thème. Ces questions ont été examinées par le biais de «l'éloquence de la méthode» (minhadj elbulaghah), dans une préface et trois chapitres, le delta plus tard, dans son ensemble, aith le plus important après les publications Elkhalil, puis reveald Hazem personnalité scientifique de réaffirmer avec la rhétorique en matière dont il a révélé un léger désaccord, dans certains cas, une forte et partiellement dans d'autres, un pour l'autre éloquent. En fait, comme il a été démontré, la tentative de faire face à la rhétorique de la matière dans un cadre de travail et complète visant à codificating un membre d'entre eux. C'était son objectif principal qui sous-tend son livre de critique, l'éloquence et la prosodie aussi bien. Elle conduit à considérer la tentative de Hazem comme complémentaires et non contradictoires ou opposés, pour la métrique khalil de conception, de ses bases et de connaître ainsi les préceptes.

Il s'agit d'un effort louable qui Hazem elkartadjenni introduites à la lumière des elkhalil système intégré, pourtant, il a tenté de consolider et de lui fournir des idées, les orientations et les interprétations acceptées. Certaines sont logiques, alors que d'autres sont purement musicale ou philosophique.

Place au soleil, on peut dire que ce qui a été réalisé ci-dessus est peut Hazem résultats de la couleur, variée et intégrée de la culture en révélant un aspect de l'originalité, l'unicité et de distinction.

فِهْرِسُ المَوَاضِيعِ

فهرس المواضيع :